Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000

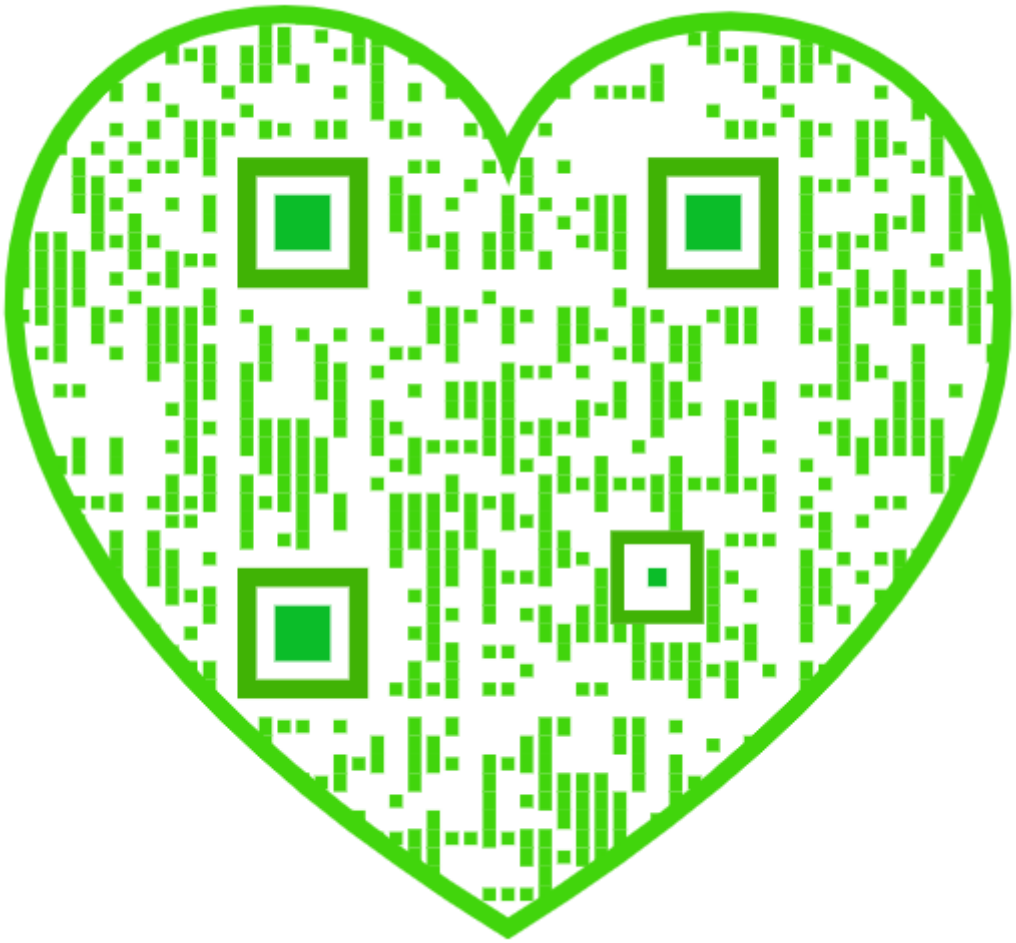
redactie Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

bron
Rosemarie Buikema en Maaike Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*. Sdu Uitgevers, Den Haag 2004

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/meij017cult02_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Cultuur en migratie in Nederland
Voorwoord bij de reeks

Voor u ligt het tweede deel van de boekenreeks *Cultuur en migratie in Nederland*. In de vijf delen van deze reeks wordt vanuit diverse invalshoeken bekeken hoe de Nederlandse cultuur de laatste honderd jaar is veranderd door de komst van migranten. De Nederlandse cultuur is altijd in beweging geweest, niet alleen door de invloed van migranten, maar wel mede daardoor. De veranderingen in onze cultuur leidden in de afgelopen eeuw tot hevige maatschappelijk discussies. Daarbij kwam steeds de vraag terug: wat houdt de Nederlandse cultuur precies in? Het doel van deze reeks is het aanbieden van gegevens waaruit een nieuw antwoord op die oude vraag afgeleid kan worden. Uit de vele verhalen over culturele veranderingen die deze vijf delen vertellen, rijst een onverwacht dynamisch beeld op van de Nederlandse cultuur: het beeld van een bewegelijke veelheid van culturen, die steeds nieuwe verbindingen met elkaar aangaan. In deze reeks kunt u lezen op welke manier de culturen en tradities die migranten meebrachten - of die hen vooruitsnelden doordat Nederlanders ze al van ‘elders’ hadden opgepikt - zich hebben gemengd met autochtone culturele gewoonten. Op sommige terreinen hebben culturele confrontaties niet geleid tot vermenging en wederzijdse beïnvloeding, maar juist tot afscheiding en afstoting, en tot het zich terugtrekken in subculturen. In ieder deel van deze reeks zal worden nagegaan hoe die processen van contact en vermenging zijn verlopen. Wat gingen die nieuw ontstane culturele vormen betekenen voor zowel oude als nieuwe Nederlanders?

Cultuur

Cultuur wordt in deze reeks ruim opgevat. Cultuuruitingen kunnen betrekking hebben op museale kunst, films en literatuur, nieuwsmedia, kleding, groepstalen, sport, manieren van wonen, religie, liefde en relatievorming, leefstijlen. Verder op klassieke muziek, op populaire liedjes, op dans en theater, op voedsel en op gewoonten die het bereiden van voedsel omringen. Ook lichaamstaal, de omgang met geld, de inhoud en organisatie van arbeid, transport, de functie en inrichting van huizen, winkels en woonwijken wordt in deze reeks gezien als cultuur. Het gaat ons bij al die manifestaties van cultuur niet alleen om de veranderingen zelf, die door de komst van migranten zijn teweeggebracht, maar ook om de steeds wisselende manier waarop mensen betekenis geven aan die veranderingen. Nieuwe elementen in een gevestigde cultuur worden op den duur als eigen ervaren en de herkomst wordt dik-

wijls vergeten. Ook de culturen van migranten veranderen op hun beurt door vermenging en integratie. Veel scheidslijnen tussen de cultuur van gevestigden en nieuwkomers verdwijnen op den duur vanzelf, andere blijven sluimerend aanwezig om op onverwachte momenten opnieuw aan betekenis te winnen. Als wij in deze reeks de Nederlandse cultuur beschrijven in haar diversiteit dan bedoelen we vooral diversiteit in landen van herkomst. Maar veranderingen in gedrag en gewoonten worden nooit alleen door herkomst bepaald. Jongens en meisjes, bijvoorbeeld, bewegen zich op een verschillende manier in de samenleving. We besteden daarom ook aandacht aan de rol van andere verschillen in culturele veranderingsprocessen, zoals sekseverschil (specifieke jongens- en meisjes-, c.q. mannen- en vrouwenculturen), generatieverschil, seksuele diversiteit (lesbische en homosubculturen) verschil in klasse en milieu en de religieuze diversiteit die het product was van de autochtone verzuiling.

Migratie

Geen enkele samenleving bestaat alleen uit mensen die op het eigen grondgebied zijn geboren. Er is altijd instroom van mensen van buiten. Bij het traceren van de invloed van migratie beperken we ons in deze reeks tot de twintigste eeuw. Deze eeuw staat het dichtste bij ons. Oude en nieuwe Nederlanders kunnen zich nog persoonlijk verbonden voelen met culturele veranderingen die zijzelf, hun ouders en grootouders hebben doorgemaakt. Dat geldt minder voor wat zich in vroeger eeuwen heeft afgespeeld, toen de binnenkomst van migranten voor net zulke diepgaande veranderingen zorgde. Zo kon in de zeventiende eeuw op zeker moment niet minder dan een derde van de bevolking van Amsterdam vreemdeling genoemd worden. De migratiegeschiedenis van Nederland in de afgelopen eeuwen is uitvoerig beschreven, bijvoorbeeld in het overzichtswerk van Jan Lucassen en Rinus Penninx, *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders* (1994), dat de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw in kaart brengt. Wij zullen dat werk niet overdoen, maar ons richten op het relatief onbetreden terrein van de *culturele* gevolgen van het migratieproces.

Hoewel er dus ook voor 1900 al eeuwen gemigreerd werd nam het aantal nieuwkomers uit het buitenland aan het begin van de twintigste eeuw gestaag toe. De pieken lagen in de Eerste Wereldoorlog, het daarop volgende Interbellum en in de laatste drie decennia. Tot omstreeks 1960 werd de migratie naar Nederland gedomineerd door Duitsers, en in mindere mate door Oost-Europeanen, Spanjaarden en Italianen. Joden hadden altijd al in Nederland geleefd, maar in de jaren dertig kwamen nieuwe groepen joodse vluchtelingen, die samen met de gevestigde Nederlandse joden in de nazi-tijd in groten getale zijn opgepakt en in concentratiekampen vermoord. Met migranten uit China en de koloniën (Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) maakte Nederland al in het Interbellum kennis, maar

door de massale naoorlogse immigratie - als gevolg van dekolonisaties - nam hun invloed aanmerkelijk toe. Een belangrijk omslagpunt in de Nederlandse opvattingen over immigranten ligt omstreeks 1960, toen een verschuiving optrad van koloniale migratie naar de komst van 'gastarbeiders' uit het Middellandse-Zeegebied. Hun specifieke culturele kenmerken werden benadrukt, zeker toen bleek dat velen zouden blijven en er een omvangrijke volgmigratie op gang kwam. Die volgmigratie viel deels samen met de volksverhuizing uit Suriname na de onafhankelijkheid in 1975. In de jaren daarna ontstond een migratiebeweging van tienduizenden asielzoekers uit Zuid-Amerika, Afrika en Azië.

Er was niet alleen sprake van migratie *naar* Nederland, maar ook *binnen* Nederland. Zo trokken bijvoorbeeld grote groepen noorderlingen, Brabanders en Zeeuwen naar de Randstad. Net als de Drenten die in de jaren vijftig naar Eindhoven verhuisden om bij Philips te werken, kunnen zij worden gezien als economische vluchtelingen, op zoek naar een beter bestaan. Die omvangrijke interne migratie blijft echter buiten het bestek van deze reeks, hoewel het interessant zou zijn na te denken over de vraag of de migratie vanuit de nog niet zelfstandige koloniën (zoals Suriname) eigenlijk ook niet als interne migratie kan worden gezien. Ook de migraties vanuit Nederland naar Canada, Nieuw-Zeeland, Australië en Zuid-Afrika blijven buiten beschouwing. De geografische beperking van ons project ligt bij de grenzen van het huidige Nederland. We richten ons met name op immigranten die van elders naar Nederland zijn gekomen.

Wanneer we de twintigste eeuw overzien, gaat het in die Nederlandse immigratiegeschiedenis om Belgische vluchtelingen tijdens de Eerste Wereldoorlog; om Hongaarse kinderen die na de Eerste Wereldoorlog in Nederlandse pleeggezinnen werden ondergebracht; om Duitse dienstbodes in de jaren twintig en dertig; om ambulante groepen die verspreid door de tijd binnentrokken en die arbitrair werden geëtiketteerd als 'zigeuners'; om veelal Duitse joden; om auteurs, lezers en uitgevers van de exilliteratuur; om rijksgenoten, dus Indische Nederlanders en Molukkers, Antillianen en Surinamers; om Joegoslaven, Polen en Italianen die kwamen werken in de Limburgse mijnstreek; om arbeiders uit het Middellandse-zeegebied, met name Turken en Marokkanen, in de jaren vijftig en later; om de vanaf de jaren zestig steeds onzichtbaarder geworden 'westerse' migranten, zoals Amerikanen, Japanners, Belgen, Engelsen en Duitsers die vanwege de toegenomen mobiliteit en internationalisering al dan niet tijdelijk in Nederland wonen en werken. En ten slotte om vluchtelingen en asielzoekers uit de hele wereld in het laatste decennium, alsmede om adoptiekinderen uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika. Achter in dit boek vindt u een uitgebreider historisch overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw. Dit is het historisch decor waartegen zich de culturele transformaties afspelen die het onderwerp zijn van deze reeks.

Cultuur en migratie

Tijdens al die immigratiegolven waren de Nederlandse identiteit en cultuur voortdurend aan verandering onderhevig, mede door de ontmoeting met de migranten. De status van de nieuwkomers is daarbij even flexibel gebleken als de aard van de Nederlandse cultuur en identiteit. Wat ‘Nederlands’ was, werd steeds opnieuw gedefinieerd *in relatie tot* de identiteit van anderen. Daarbij werd vaak gepoogd de eigen Nederlandse identiteit ondubbelzinnig af te grenzen van die van de 'anderen'. Nederlanders waren afwisselend schoner, netter, preutser, godsdienstiger, minder luidruchtig, minder misdadig en zo verder dan ‘vreemdelingen’. Met de komst van migranten met een islamitische achtergrond is een aantal van zulke categorieën in zijn tegendeel veranderd. Nu zijn het soms migrantengroepen die verondersteld worden netter, godsdienstiger en zediger te zijn dan de gemiddeld meer geseculariseerde, seksueel vrijere, alcoholdrinkende Nederlanders. Nederlandse beelden van nieuwkomers sporen vaak niet met de manier waarop deze zichzelf zien. Niet zelden komen zulke beelden voort uit de neiging om anderen te zien als spiegelbeeld, als keerzijde van wat men zelf denkt te zijn. Identiteit is relatief en bestaat altijd in relatie tot anderen met wie men zich meet. Ook het karakter van de Nederlandse cultuur lag en ligt daarom allerminst vast: die werd steeds opnieuw uitgevonden met behulp van de ander als afzetpunt. Hetzelfde proces speelde zich ook bij migranten af: ook zij herontdekten hun eigen cultuur en identiteit met Nederland als afzetpunt. Cultuur is een beweeglijk, veranderlijk product van beeldvorming en constructie. Aan beide kanten kan sprake zijn van afgrenzing en contactweigering - paradoxaal genoeg ook een vorm van cultuurverandering - maar ook van opening, menging, absorptie, transformatie. Ook die nieuwe mengvormen kunnen Nederlands genoemd worden. Het begrip Nederlandse cultuur kan dan zowel conservatief worden opgevat als een reservaat van het (vermeend) autochtone, als meer vooruitstrevend als een cultuur die voortdurend verandert, onder andere doordat die in zich opneemt wat migranten hebben ingebracht aan kunst, zienswijzen, leefvormen en stijlen. Die laatste opvatting van Nederlandse cultuur is de onze. Tegelijk bestuderen we deze voortdurende herdefiniëring van de Nederlandse cultuur. De twintigste-eeuwse debatten daarover vormen dan ook een rode draad in de reeks.

Een andere rode draad vormt het patroon van culturele assimilatie van migranten die er al een of meer generaties zijn. Zij staan hun positie als nieuweling steeds weer af aan recentere nieuwkomers - die meer opvallen - tot de volgende groep migranten ook hen weer tot oude bekenden maakt. Daarbij speelt kleur en Europese herkomst vaak een rol. Sommige groepen worden tegelijk ervaren als vertrouwd én vreemd. Dat was het geval met de Duitsers, de grootste migrantengroep tot omstreeks 1960. De immigratie uit Duitsland was van groot belang voor de groei en bloei van de Nederlandse cultuur. Zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog waren de kunst, de wetenschap en het bedrijfsleven sterk op de machtige oosterbuur georiënteerd. Parallel aan de Duitse trek naar Nederland, vonden veel Nederlanders

emplooi op de Duitse arbeidsmarkt. Door de omvangrijke migratie tussen beide landen werden deze banden ook op persoonlijk niveau levend gehouden. Intussen werden Duitsers en andere Europese migranten, net als de latere Oost-Europese en niet-westerse migranten, wel degelijk als vreemd en anders behandeld, zowel cultureel als juridisch. Zij kregen hoe dan ook de juridische status van vreemdeling. Die vreemdelingenstatus van witte migranten uit omliggende landen is in de afgelopen decennia nagenoeg verdwenen en overgedragen op nieuwkomers uit streken buiten Europa. Net zoals de Amerikaanse historicus Noel Ignatiev zich afvroeg ‘How the Irish became white’ (1994), willen wij met deze reeks een antwoord geven op de vraag hoe West-Europeanen onzichtbare immigranten zijn geworden.

Een andere stuwende vraag achter deze reeks luidt: hoe gaat dat wederzijdse verbeelden van wat eigen en wat anders is in zijn werk? Bij het zoeken naar antwoorden is volop geprofiteerd van de inspirerende golf postkoloniale theorie en kritiek, die voor een groot deel afkomstig is uit het Angelsaksisch taalgebied, en uit Australië, Azië, de Amerika's en Afrika. Deze postkoloniale theorie wordt hier toegepast op de Nederlandse (en Europese) context. De geschiedenis van migratie, etnische conflicten en multicultureel samenleven ziet er in Nederland enigszins anders uit dan in de Verenigde Staten, Engeland en de landen van het voormalige Britse imperium. Op dit grondgebied waren het niet de zwarten, de Ieren en Latino's, zoals in Amerika, maar zogenaamde ‘zigeuners’ en joden, in de jaren zeventig de Surinamers en in het laatste decennium de moslims, die de volle laag kregen te verduren van de projecties van gevestigden op nieuwkomers, in hun negatieve en positieve vormen. Bepaalde processen van beeldvorming mogen dan vergelijkbaar zijn, de Nederlandse situatie wijkt op belangrijke punten ook af.

We concentreren ons in deze reeks niet zozeer op de migratiegeschiedenis als historisch feit, noch op een moeilijk traceerbare mentaliteitsgeschiedenis. We gaan ervan uit dat de wederzijdse beelden van ‘zelf’ en ‘ander’ worden gevormd in het concrete leven van alledag: in de confrontatie met anderen op scholen, tijdens het boodschappen doen, tijdens het flirten en in de kunsten. De reeks richt zich daarom op concrete, zichtbare veranderingen in de culturele, materiële en sociale omgeving. Wat heeft zich in de kunsten, in het wonen, het samenleven en in de alledaagse cultuur afgespeeld op het Nederlandse grondgebied in de twintigste eeuw? Hoe zijn de gewoonten, de visies en de culturele tradities van migranten verknoopt met de wortels van de Nederlandse samenleving? Soms ligt de nadruk op esthetiek, verteltechnieken, op manieren waarop groepen zich profileren, of op percepties van groepen over en weer. Soms gaat het om het blootleggen van mengvormen, archivering van vergeten invloeden, reconstructie van culturele familiegeschiedenissen, of om levensverhalen van nieuw gekomen cultuurdragers. Al deze analyses en verhalen samen maken duidelijk hoezeer de Nederlandse cultuur een verre van onproblematische, maar altijd dynamische veelheid van culturen is, die op allerlei terreinen met elkaar interacteren.

Voor u ligt nu het tweede deel, dat ‘kunsten in beweging’ in de jaren 1980-2000 beschrijft. Het vorige deel richtte zich ook op ‘kunsten in beweging’, maar dan in de periode 1900-1980. De drie volgende delen hebben als ondertitels ‘De kunst van het overleven’, ‘Wonen en samenleven vanaf de Eerste Wereldoorlog’ en ‘Veranderingen van het alledaagse 1950-2000’.

De redactie van deze reeks is veel dank verschuldigd aan het Prins Bernhard Cultuurfonds, dat de realisering van dit project mogelijk maakte door een genereuze subsidie. Het Cultuurfonds bevordert de Nederlandse cultuur in binnen- en buitenland. Met dit initiatief heeft het fonds ertoe bijgedragen dat het begrip ‘Nederlandse cultuur’ wordt ontdaan van zijn bijbetekenissen ‘puur autochtoon’, ‘wit’ en ‘van Nederlandse bodem’. Het fonds biedt ons hier de gelegenheid te laten zien hoe Nederland ook de afgelopen eeuw het toneel is geweest waarop vele werelden bij elkaar kwamen.

De redactie:
Maaike Meijer
Rosemarie Buikema
Isabel Hoving
Leo Lucassen
Jaap Vogel
Gloria Wekker
Wim Willems

Kunsten in beweging, 1980-2000
Inleiding

Op het omslag van dit boek is een opmerkelijk schilderij te zien. Het toont een aantal figuren die zich in zeventiende-eeuwse kleding rond een opengesneden liggende cactus hebben opgesteld. In plaats van een mensenhoofd steekt uit hun fraaie kraag een tulpenbloem. Wie een beetje thuis is in de zeventiende-eeuwse schilderkunst zal meteen zien dat het hier gaat om een pastiche van Rembrandts *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp* uit 1632. De rangschikking van de arts-assistenten is dezelfde, de docent, professor Tulp, staat op dezelfde plaats als waar Rembrandt hem neerzette. De naam Tulp is echter door de hedendaagse kunstenaar letterlijk genomen. De professor is op zijn schilderij een tulp geworden, en wel - als enige van de aanwezigen - een zwarte tulp. De geïnteresseerde omstanders hebben eveneens tulpenkoppen op hun lichaam, maar dan van meer gebruikelijke kleuren, zoals rood en geel. De tulp is een embleem van Nederlanderschap. Hoewel de bloem in de zestiende eeuw vanuit Turkije naar Nederland werd geïmporteerd worden tulpen al eeuwen op grote schaal gekweekt op Hollandse bodem. Met de onvermijdelijke kaas zijn ze een van Nederlands belangrijkste exportproducten. Het heeft echter lang geduurd eer de zwarte tulp door eindeloos kweken en kruisen tot stand kwam. Ook al is het exemplaar een tulp, hij geldt nog steeds als zeer bijzonder. De tulpenkoppen in het schilderij zijn gericht op het onderwerp van de anatomische les: het lijk. Het lijk is in de nieuwe versie ook een plant en wel een cactus, de plant die exotische connotaties draagt.

Dit hedendaagse schilderij, waarin de tulp in de context van de cactus als nationaal embleem bij uitstek dubbelzinnig wordt, vatten wij op als een grappig en polemisch statement over de Nederlandse multiculturele samenleving. In dit schilderij is de zwarte tulp als medisch hoogleraar op een belangrijke post gezet in een statusrijke en als oerautochtoon geziene context: de Gouden Eeuw van Rembrandt. We kunnen dat lezen als: migranten staan midden in het oer-Hollandse en dat is al heel lang zo.[1] Bekijk je eigen geschiedenis opnieuw, oude en nieuwe Nederlanders, en zie

de migrant daarin. Ontdek dat er al sinds heel lang, en op grote schaal, migranten naar Nederland kwamen. Zij bezetten velerlei plaatsen in het maatschappelijke en culturele veld. Migranten zijn net zo 'tulpig' (lees: Nederlands) als de andere tulpen - Hollanders en van sommige Hollanders weten we al niet meer dat het ooit migranten waren.

Het hier besproken kunstwerk is van Nour Eddine Jarram, en de titel luidt - voor wie de pastiche op Rembrandt bij de eerste aanblik gemist mocht hebben - *De botanische les* (het kleurkatern bevat de volledige afbeelding; zie over Jarram ook hoofdstuk 9). De betekenismogelijkheden zijn met onze korte interpretatie nog lang niet uitgeput. Het overzetten van het snijden in lichamen naar het snijden in planten kan op allerlei manieren geduid worden - ecologisch bewustzijn, spot drijven met de medische stand - maar wij kiezen op dit moment voor een lezing in het perspectief van de migratiegeschiedenis en de kunstzinnige verwerking daarvan. Dit schilderij is voor ons een voorbeeld van de wijze waarop migrantenkunstenaars opereren in de nieuwe culturele domeinen waar zij komen werken. Nour Eddine Jarram zet de nieuwkomer, de zwarte tulp, die tegelijk zowel migrant als het toppunt van Nederlandse kweekkunst is, midden in de Gouden Eeuw, met dank aan Rembrandt. Als migrantenkunstenaar demonstreert hij daarmee zich bewust te zijn van de nieuwe culturele ruimte waarin hij zich begeeft: Nederland, Europa, de westerse canon. Migranten eigenen zich de conventies en codes toe van de nieuwe culturen waarin zij zich bewegen en transformeren die in interactie met de eigen culturele achtergrond. Ze eigenen zich die nieuwe werelden toe, imiteren en persifleren, veranderen, zetten ze naar hun hand en schrijven zichzelf erin in. Voor de autochtone kijker levert dat een nieuwe, verrassende blik op een bekend tafereel op. Het vertrouwde wordt weer vreemd. Het oude krijgt nieuwe kijkers, nieuwe gebruikers, een nieuwe context. Voor de migrantkijker verruimt het schilderij eveneens de blik. Het is een grappige kennismaking met Rembrandt, door de ogen van Nour Eddine Jarram. Zo vinden migrantenkunstenaars en -kijkers een verhouding tot de tradities van de nieuwe context, terwijl Nederlandse kunstenaars en kijkers er niet alleen een kunstwereld bij krijgen, maar ook hun eigen kunsttraditie weer met andere ogen kunnen zien.

Thuis is een illusie

Dat migranten de cultuur verrijken is in de context van het vertoog van de Nederlandse tolerantie een cliché. Het is echter de vraag is hoe serieus deze constatering ook binnen die context werkelijk wordt genomen. Debatten met en over migranten gaan zelden over verrijking, en staan vaak in het teken van (geldverslindende) 'problemen'. Voor ons is het adagium dat migranten de cultuur verrijken geen loze kreet maar een hypothese die we in dit boek willen onderzoeken. Dit tweede deel in de reeks *Cultuur en migratie in Nederland* is gericht op de vraag hoe migrantenkunste-

naars - auteurs, theatermakers, musici, beeldende kunstenaars - de laatste twintig, vijfentwintig jaar de Nederlandse cultuur verrijkten. En anderzijds ook: waarmee verrijkten de autochtone en migrantenkunstenaars elkaar, hoe is dat verrijkingsproces precies in zijn werk gegaan in de verschillende kunstdisciplines, hoe veranderden de kunsten daardoor?

In het voorafgaande deel van deze reeks, *Kunsten in beweging, 1900-1980*, brachten we de ontwikkeling van de kunsten in de eerste tachtig jaar van de vorige eeuw in beeld. We schreven de geschiedenis van tal van kunstvormen waarin migranten een sleutelrol speelden - van tango, jazz, zigeunermuziek, televisiehumor en Indische literatuur tot exilliteratuur. We richtten ons op beschrijvingen van de kunstuitingen door migrantenkunstenaars en op de receptie daarvan in de ontvangende samenleving. In de ontvangst van migrantenkunst constateerden we regelmatig terugkerende interactiepatronen: het delegeren naar het domein van de cultuur met een kleine c, het witwassen van de niet-Nederlandse herkomst, het exotiseren door het werk overmatig te idealiseren of juist te demoniseren, het uitsluiten en het via de warme omhelzing insluiten. Deze volgorde bleek niet noodzakelijk chronologisch. Veel aandacht werd in *Kunsten in beweging, 1900-1980* dus besteed aan de autochtone perceptie van de migrantenkunst, aan de interactie met de hier bestaande kunstpraktijken en aan de geleidelijke integratie. In dit tweede deel van de reeks *Cultuur en migratie in Nederland* bouwen we voort op het onderzoek in deel I en willen we onderzoeken hoe de beweging in de kunsten er de laatste vijfentwintig jaar uit ziet. De magische grens van het jaar 2000 wordt daarbij regelmatig overschreden - en ook de begingrens van 1980 wordt vloeiend gehanteerd, vandaar dat dit boek eerder vijfentwintig dan twintig jaar bestrijkt. Daarbij gaat de aandacht in dit tweede deel vooral uit naar hoe migrantenkunstenaars zelf de actuele ontwikkelingen in de kunst en hun rol daarin zien.

In het algemeen hebben migrantenkunstenaars tegenwoordig enorme weerzin om aangesproken te worden op hun herkomst, hun etniciteit. De kunst is vrij, vinden zij. De schrijver bewoont de natieloze ‘republiek der letteren’. De beeldend kunstenaar put uit talloos veel meer bronnen dan de Surinaamse, Turkse of Marokkaanse of andere nationale tradities. Afkomst of etnische identiteit van de kunstenaar is slechts een van de vele thema's die in een kunstwerk worden uitgedrukt. Sociale én artistieke identiteit zijn complex, gemengd, veellagig, zo lijken de migrantenkunstenaars in koor te willen zeggen, zowel binnen als buiten hun werk. Nationale culturen zijn fossielen aan het worden, de Nederlandse evengoed als de Turkse of Marokkaanse. Dat is niet alleen een politieke en economische realiteit, maar in veel sterkere mate een culturele realiteit. De meest opmerkelijke ontwikkeling in de kunsten van de laatste vijfentwintig jaar is deze ontwikkeling van uitgesproken identiteitspolitiek naar hybridisering: het mengen van verschillende overleveringen en stijlen, maar dan op zo'n manier dat de samenstellende delen niet meer te herleiden zijn tot een ondubbelzinnige ‘etnische’ oorsprong. Na de jaren tachtig ontstaan er alom kunstvormen die putten uit vele tradities, tradities die zelf al

gereisd hebben, die niet meer liggen op een vaste plek van herkomst, die wel de sporen van de reis met zich meedragen maar die geen vaste betekenissen meer hebben. Veel auteurs van de hier volgende hoofdstukken markeren die hybridisering als het eindpunt van de ontwikkeling die zij schetsen. Kunst is poreus en zuigt alles op - 'bouwmateriaal wordt overal vandaan gedragen', schrijft Hafid Bouazza, die zegt niets te ervaren van een strijd of verscheurdheid tussen twee culturen: 'Alles is welkom en wordt zonder gedrang binnengehaald in de vereniging van zijn [de schrijvers] geest.' (Bouazza 2001, 41).

In het vervolg van deze inleiding markeren we verschillende stappen die de laatste vijfentwintig jaar leidden tot de hybridisering van cultuur als voorlopig eindpunt. We hebben die stappen op grond van het beschreven materiaal als volgt kunnen onderscheiden: (1) het zoeken van een specifieke 'zwarte' identiteit; (2) het zich onttrekken aan eenduidige identiteit; (3) het benadrukken van internationale contacten en onderlinge vervlechting van culturele tradities; (4) het werken vanuit het perspectief van globalisering en hybridisering. Dit boek is - evenals het voorgaande deel - chronologisch opgebouwd. Elk hoofdstuk vertrekt vanuit een saillante gebeurtenis waaraan een algemene geschiedenis is opgehangen. We leiden nu kort de eenentwintig hoofdstukken van dit boek in, waarbij het traceren van dit proces van hybridisering onze rode draad zal zijn. Dit proces loopt niet helemaal synchroon met de chronologische ordening van de gekozen evenementen. Niettemin zal in toenemende mate duidelijk worden dat de migrantenkunstenaar in de kunst niet terugkeert naar zijn of haar wortels, maar zich eerder laat wegvoeren naar een mobiel rijk van verbeelding. De tegelwijsheid 'there's no place like home' drukt dit gelijktijdig verlangen naar en opgeven van een gefixeerde plaats onbedoeld treffend uit. 'Thuis' blijkt een illusie, 'thuis' komt nooit meer terug - zelfs voor degenen die nooit weggingen.

1. Zoeken van 'zwarte' identiteit

Niet alle migrantenkunstenaars distantiëren zich bij voorbaat van de relatie tussen hun kunstenaarschap en hun etniciteit. Michiel van Kempen vergelijkt in hoofdstuk 1 het werk van de Surinaamse schrijver Edgar Cairo, die in 1978 columns voor *de Volkskrant* ging schrijven, en dat van de Iraniër Kader Abdolah, die in 1996 columns ging schrijven voor dezelfde krant. Zijn onderzoek ondersteunt de constatering dat begin jaren tachtig het streven naar de vormgeving van duidelijk etnisch gemarkeerde identiteit onder migrantenkunstenaars een gangbare emancipatoire strategie is die in de loop van de jaren negentig grotendeels wordt verlaten. De twee columnisten die Van Kempen op verschillende historische momenten ten tonele voert hebben een geheel verschillende verhouding tot Nederland en tot het identiteitsvraagstuk van de migrantenkunstenaar. Dit verschil weerspiegelt zich direct in hun omgang met de Nederlandse taal. In zijn queeste naar een specifieke zwarte identi-

teit ontwerpt Cairo een eigen taal, het ‘Cairojaans’, een barokke en idiosyncratische mengvorm van Sranan en Nederlands. Deze taal moet iets als een Surinaamse identiteit mogelijk en zichtbaar maken. Kader Abdolah daarentegen bedient zich van een simpel, elementair en daardoor zeldzaam transparant Nederlands. Waar Cairo in zijn taal - zowel thematisch als qua vorm - zijn zwarte identiteit poneert en haast omkomt in een overvloed aan taal, daar worstelen Kader Abdolah en zijn romanpersonages met een taaltekort: zij moeten elk woord moeizaam veroveren. Abdolahs spel met de Nederlandse taal is dan ook niet zozeer gericht op het vinden of poneren van een specifieke etnische identiteit. Abdolah schrijft korte zinnen, rechttoe rechtaan, hoekig maar raak, en juist daardoor verschijnen die woorden weer in een elementaire vorm die je bij geen enkele andere Nederlandse schrijver meer vindt: ‘Op die manier kon ik de wereld van de vrijheid geheel binnentreden.’ Werkt voor Abdolah de nieuwe taal als een bevrijdingsmiddel, voor Cairo is het Nederlands een onderdrukker die hij moet aantasten, surinamiseren: ‘Werkend vanuit het ABN hol[t] hij de taal van de kolonisator uit om die te vullen met de Surinaamse taaleigenheid’, schrijft Van Kempen.

In 1981 komt de legendarische zwarte theatermaker Rufus Collins naar Nederland, om het migrantentheater hier te lande een nieuwe impuls te geven. Aan Collins en zijn invloed in Nederland is hoofdstuk 2, door Nelly van der Geest, gewijd. Rufus is de Edgar Cairo van het theater: ook hij zette zich in, met meer succes dan Cairo overigens, voor de vormgeving en manifestatie van zwarte identiteit. Collins was een in Harlem, het New Yorkse getto, geboren Afrikaans-Amerikaan, geradicaliseerd in het ‘Black Theatre’ in Engeland. In Amsterdam geeft hij indrukwekkende theaterworkshops aan gekleurde acteurs en auteurs, die vervolgens nagenoeg allemaal doorgaan in het vak en eigen theatergroepen opzetten. Vaak afgewezen op theaterscholen vinden deze jonge gekleurde acteurs, geïnspireerd door Collins, alsnog hun plek in het theater. De bekendste groep wordt DNA (De Nieuw Amsterdam), ‘geen toneelgroep maar een beweging’ zoals een van de acteurs het later formuleerde. DNA is niet georganiseerd rond een etnische groep, maar gemengd van samenstelling. De groep brengt zowel stukken van zwarte schrijvers - Ntozake Shange, Woyle Soyinka, Thea Doelwijt - als repertoire uit de internationale literatuur, zoals Shakespeare, Genet, Brecht, maar dan met een multiculturele cast. Rufus' passie is jong zwart talent toegang te verschaffen tot het podium, en hen zelfbewustzijn en eigenwaarde te geven. Door hem krijgt deze nieuwe generatie acteurs een besef van zwarte trots en een scherp bewustzijn van de clichés en de meer of minder subtiele vormen van discriminatie die de Nederlandse witte theaterwereld en de theateropleidingen kenmerken. Na Rufus' dood in 1996 staat er een grote groep talentvolle gekleurde acteurs klaar, zijn bepaalde vormen van paternalisme jegens ‘allochtonen’ in het theater voorgoed achterhaald, is het witte theaterrepertoire opengebroken en is een nieuwe theatertaal ontwikkeld, die openstaat voor orale tradities, voor populaire cultuur, voor filmbeelden, musical en dans. Rufus Collins bracht het gist van de bevochten zwarte identiteit in de theaterwereld in. Dat leidde

tot een generatie nieuwe acteurs, andere stukken, andere opvoeringspraktijken en een andere theatertaal.

Rufus' werk zal in de jaren negentig onder andere worden voortgezet door de groep Made in Da Shade van Maarten van Hinte en Marjorie Boston. Gaandeweg verzetten zij zich tegen Rufus' al te eenduidig claimen van zwarte identiteit. Beiden voelen zich uiteindelijk meer dan zwart alleen en beiden willen putten uit veel meer theatrale bronnen dan Rufus al deed. Made in da Shade weet daardoor een veel breder en gemengder publiek aan te spreken dan DNA. Maria van Bakelen beschrijft dat ontwikkelingsproces in hoofdstuk 15.

Terwijl Rufus Collins een duidelijk beeld had van zwarte identiteit als ‘gist’ in de kunst, en andere theatermakers op het spoor zette van het zelfbewust omarmen en uitdragen daarvan, is identiteit voor andere migrantenkunstenaars niet vooraf gegeven. Voor hen functioneert kunst eerder als een manier om de eigen identiteit te vinden, te veranderen of opnieuw te vestigen dan als een medium om een essentie van identiteit te articuleren. Een dergelijke procesmatige relatie tussen kunst en identiteit wordt uitgewerkt in de films van Fatima Ouazzani - de documentaire *Het huis van mijn vader* (1997) en Karim Traïdia - de korte fictiefilm *De onmacht* (1991). Patricia Pisters en Kaouthar Darmoni analyseren die twee films in hoofdstuk 10. Bij Fatima Ouazzani staan de eisen die door de traditionele Noord-Afrikaanse samenleving aan vrouwen worden gesteld, zoals eerbaarheid en maagdelijkheid, centraal. Bij Karim Traïdia zijn dat de eisen die aan mannen worden gesteld: seksuele potentie en economisch succes. Voor Noord-Afrikaanse mannen en vrouwen in westerse samenlevingen is het onmogelijk om aan die oude eisen te blijven voldoen. Hun identiteit verliest elk ankerpunt. Beide films zijn grensverleggend in de zin dat zij door het gebruik van een menging van feit en fictie een universeler beeld schetsen van de werkelijkheid dan via de ‘realistische’ verfilming zou kunnen. Pisters en Darmoni beschrijven beide films als ‘performances’, opvoeringen, van identiteit: de films zijn zelf het zoekproces naar hoe oude en nieuwe identiteiten zich tot elkaar kunnen verhouden. Dat proces is niet afgerond vóór het maken van de film: de film is zelf noodzakelijk om de nieuwe identiteit in al zijn facetten en al zijn innerlijke en tijdelijke contradicties bij elkaar te zoeken. Dat kan er ook toe leiden dat vooral het verlies van vaste contouren wordt vormgegeven: Traïdia's eenzame gastarbeider die in Parijs kapotgaat en ook in Marokko wordt uitgekotst wegens zijn gebrek aan succes toont alle tragiek van hoe een migrant vermalen kan worden op zijn zoektocht naar een waardig leven.

Hoe belangrijk cultuur in de jaren tachtig kon zijn in het vestigen van een specifieke etnische identiteit laat Marcel Weltak in hoofdstuk 4 zien. Hij beschrijft hoe een groep werkloze Surinaamse jongens, na de grote migratie uit Suriname, een thuis vond in het cultureel centrum Kwakoe in de Bijlmer, waar de Surinaamse jazz en kaseko werden opgepakt. Die zwarte muziek werd zo enthousiast beoefend dat de al gevestigde Surinaamse muzikanten erdoor werden geïnspireerd en zich aan deze muziek gingen ‘herbronnen’. Er ontstond een eigen circuit van productie en

distributie van Surinaamse wereldmuziek. Weltak beschrijft ook de schaduwzijden van deze geclaimde zwarte identiteit, zoals het amateurisme en het relatieve isolement van het Surinaamse muziekbedrijf als ook de botte discriminatie die de Surinaamse muzikanten ten deel viel. De witte saxofonist Hans Dulfer werkte veel met Surinaamse muzikanten - zoals Eddy Veltman - samen, met name in de formatie De Perikels, rond 1980. Die combinatie was een doorslaand succes, maar de pers keek alleen maar naar Dulfer en de andere witte muzikanten. Ofschoon de Surinaamse muziek de pan uit swingde en zowel jazz als kaseko vernieuwde was het contact met het witte publiek vaak van korte duur en braken de Surinaamse wereldmusici eerder in het buitenland door dan in Nederland zelf. Het koloniale perspectief op Surinamers bleek taai: de zwarte jongens van om de hoek konden in Nederland niet worden gezien als grensverleggende muzikanten.

In de jaren negentig ging het in een andere hoek van de populaire muziek, de ‘black dance’, stukken beter. De Surinaamse Nederlanders Ray Slijngaard en Anita Doth van de formatie 2 Unlimited werden met een mix van house en hiphop een van de succesvolste internationale popacts van de twintigste eeuw. Slijngaard en Doth profileerden zich als eigentijdse zwarte rockers, met de in kringen van rap en hiphop zozeer begeerde ‘street credibility’. Beiden noemen zich evenals collega-hiphopartiesten, eerder ‘Black European’ of ‘Surinaamse Amsterdammer’ dan Nederlander. De inhoud van het begrip Europeaan is voor hen echter niet de universele mens, bezitter van de witte klassieke cultuur van Goethe en de Verlichting, maar het Europa van de grote gemengd-bevolkte steden met uitgestrekte migranten-*faubourgs*, Bijlmermeren en veel zwarte jongeren: Londen, Parijs, Amsterdam. In hoofdstuk 12 ontrafelt Mir Wermuth de complexe zelfprofileringen en identiteitsdebatten van jonge muzikanten van de black dance of Eurodance.

2. Onttrekken aan eenduidige identiteit

Alle migrantenkunstenaars zijn de laatste twee decennia, of zij het nu willen of niet, geconfronteerd met de brandende kwestie van de culturele identiteit. Ofwel van binnenuit - zij willen zelf hun oorspronkelijke of dubbele identiteit zoeken, herdefiniëren of poneren; ofwel van buitenaf - de kunstbeschouwers etiketteren hen als Marokkaan, Turk, allochtoon, schrijven hen een specifieke etnische identiteit toe. In dat laatste geval zoekt men in het werk naar de sporen van deze culturele identiteit, of men neemt een culturele verscheurdheid dan wel biculturaliteit waar. Dit min of meer onproblematisch claimen en toeschrijven van etnische identiteit kenmerkte de jaren zeventig en tachtig, maar werd in de jaren negentig zowel door de kunstenaars zelf als door hun beschouwers op talloze manieren bekritiseerd. Identiteit blijkt paradoxaal. Waarschijnlijk is het claimen van identiteit een noodzakelijke fase om deze geclaimde identiteit vervolgens weer te kunnen relativeren of er zelfs weer nadrukkelijk afstand van te doen. De paradox van identiteit is dat je hem moet heb-

ben om hem te kunnen transformeren. Zo ook hebben arbeiders en katholieken aan het begin van de eeuw hun zuil gebouwd, zo hebben feministen in de jaren zeventig de gelijkheid van dan wel het verschil tussen mannen en vrouwen opgeëist, zijn er bloeiende lesbische en homosubculturen gecreëerd, krakersculturen, zigeunerbelangengroepen en andere bewegingsculturen die er allemaal voor hebben gezorgd dat er - in stijlen van spreken, feesten en kleden, in verhalen, films, archieven en boeken - culturele werelden werden opengelegd die in een volgend stadium voor iedereen beschikbaar kwamen. Maar wie deze aanvankelijk oppositionele identiteit een tijdlang euforisch heeft geponeerd, en vervolgens is blijven dragen wil er ook weer vanaf. Het korset van de geclaimde identiteit gaat knellen. De ruimte van het volledige leven - die van de complexe, beweeglijke identiteit - wordt weer opgeëist.

Dit proces voltrekt zich ook in de positionering van migrantenkunst en migrantenkunstenaars. In de beeldende kunst werd de afgelopen decennia een groot aantal tentoonstellingen georganiseerd van het werk van specifieke groepen migrantenkunstenaars. In hoofdstuk 13 beschrijft schilder en kunsthistoricus Jihad Abou Sleiman bijvoorbeeld de expositie van zeven Arabisch-Nederlandse beeldend kunstenaars, *Kleine Beelden*, *Grote Dromen* uit 1993. Abou Sleiman ziet in hun werk Arabische thema's, motieven en stijlen, maar ziet deze oeuvres tegelijk ook als individuele verwerkingen van de Arabische achtergrond, waarin ook in de landen van herkomst al de Europese tradities doorheen zijn geweven. In zijn bespreking van het geëxposeerde werk eist Abou Sleiman dus zowel de gemeenschappelijke culturele identiteit als de individualiteit van de Arabische kunstenaars op. Paul Faber beschrijft in hoofdstuk 9 de expositie *Double Dutch* uit 1991, waarin duo's van Nederlandse en migrantenkunstenaars exposeerden. Deze expositie was een poging om de migrantenkunstenaars uit de apartheid te halen. Teruggaand naar de jaren tachtig toont Faber de hele geschiedenis van hoe dit ‘apart zetten’ van de migrantenkunstenaar in de jaren negentig tot een einde kwam. De kunstwereld zelf is dermate internationaal geworden en kunststudenten zijn dermate mobiel dat ‘herkomst’ geen relevante categorie meer vertegenwoordigt. In hoofdstuk 5 beschrijft Wouter Welling dit proces eveneens, uitgaande van de tentoonstelling *Turkse kunstenaars in Holland*, in het Haagse Pulchri in de zomer van 1988. Zo'n rond etnische komaf georganiseerde tentoonstelling is volgens Welling in 1988 al een anachronisme aan het worden. ‘Van een groep is geen sprake, de Turkse kunstenaars in Nederland zijn in stijl en thematiek totaal verschillend en hebben onderling weinig contact’, schreef Welling toentertijd al. De kunstenaars zelf verzetten zich heftig tegen etnische etikettering en in een analyse van hun werk laat Welling zien dat zij zich ieder op hun eigen wijze vooral tot de internationale westerse canon verhouden. Hij vindt het reduceren van de identiteit van de kunstenaar tot diens etnische oorsprong in een mondiale cultuur onzinnig en onhoudbaar: ‘het geeft ook blijk van een halsstarrig koloniaal verlangen om de “ander” als “ander” te willen blijven zien en hem of haar als exoot apart te zetten’. Tegelijk blijft het een probleem dat iedereen die zich niet volledig conformeert aan het westerse postmoderne beeldidioom buiten de boot

(en het museum) valt. Aanpassing aan die dominante beeldcultuur leidt dan overigens weer tot een armoedige homogenisering: dat dilemma, dat wordt opgeroepen door het afwijzen van etnische wortels, zullen we vaker zien terugkeren in dit boek.

Bijvoorbeeld in hoofdstuk 21 waarin het tumult rond het boekenweekgeschenk anno 2001 ten tonele wordt gevoerd. In het licht van de ontwikkelingen in de beeldende kunst is het opmerkelijk dat anno 2001 de nationale Boekenweek wordt gelanceerd onder het thema 'Het land van Herkomst. Schrijven tussen twee culturen'. Opmerkelijker nog is dat voor het eerst sinds het bestaan van het fenomeen van de Boekenweek het boekenweekgeschenk wordt geschreven door een buitenlandse auteur: Salman Rushdie. Liesbeth Brouwer en Marnel Breure analyseren in hoofdstuk 21 de discussies die deze gebeurtenis onder kunstcritici en migrantenauteurs teweegbracht. De reactie van auteurs als Hafid Bouazza, Abdelkader Benali en Fouad Laroui sluit naadloos aan bij het literair-modernistisch vertoog waarbij een notie als afkomst van de auteur volstrekt irrelevant is voor waar het in de literatuur toch vooral om gaat: om het verkennen van het rijk der verbeelding en het rijk van de taal. Tegelijkertijd compliceert het fenomeen van de mediatie van literatuur - het geheel van processen en activiteiten waarmee literatuur aan de man gebracht wordt - een dergelijke formalistische positie ten opzichte van het domein van de literatuur. Gaat het bij de Boekenweek om de definitie van literatuur of om het promoten van het Nederlandse boek, en zijn die twee doelen per definitie contradictoir? Als we dan toch het Nederlandse boek willen promoten waarom is Salman Rushdie daar voor nodig? Zijn onze eigen migrantenauteurs niet goed genoeg?

Het identiteitsdebat woedt niet alleen in de zogenoemde hoge cultuur. Het wordt ook gevoerd in de populaire cultuur, maar daar is het - voorspelbaar - luchtiger. In hoofdstuk 8 beschrijft Jacques Klöters de opkomst van een vernieuwende beweging in het cabaret waarin zich relatief veel 'minderheidscabaretiers' manifesteren: Brabanders, Tukkers, Marokkanen, Surinamers, vrouwen, blinden en joden - allen vrijelijk ronddollend met de over hun bloedgroep in omloop zijnde stereotypen, die ze zowel opeisen, verwerpen, omkeren, en tot grote hilariteit aan- en weer uittrekken. Deze nieuwe generatie cabaretiers lardeert zelfspot met een grote dosis stereotypen over de 'meerderheid', die in het licht van zoveel minderheden feitelijk oplost in het niets. Kenmerkend voor de jaren negentig is dat de oude stereotypen loskomen uit de soms angstvallige politieke correctheid van de jaren tachtig: er kan in de Comedytrain van Raoul Heertje en in Fresh Wagon van Nahib Amhali, Eric van Sauers en anderen op het scherp van de snede over worden gegrapt. Culturele identiteiten worden hier doorgelicht, in de lucht gegooid, omgekeerd, afgebroken en van alle benauwende inperkingen ontdaan.

Ook op de televisie proberen gekleurde programmamakers zich te ontworstelen aan de eeuwige terugkeer naar 'het land van herkomst': ze proberen een nieuwe, gelaagde journalistieke identiteit te zoeken. In hoofdstuk 6 schrijft Andra Leurdijk de geschiedenis van *Bij Lobith*, de eerste zwarte talkshow op de Nederlandse televisie. *Bij Lobith* begon op de alternatieve Amsterdamse kabel maar werd al snel ver-

kocht aan de VPRO, die multiculturaliteit wel een hip thema vond en ruimte bood aan experimenten. Het duo Guilly Koster en Yvette Forster kreeg in 1988 de opdracht om een zwart programma te maken dat ook voor een wit publiek aantrekkelijk zou zijn. Maar zo hip was de VPRO nu ook weer niet of *Bij Lobith* moest wel een zwart programma blijven, met nadruk op allochtone gasten. Autochtonen werden alleen als migrant-deskundigen uitgenodigd. Terwijl Koster en Forster graag de vrijheid hadden gehad om een aantrekkelijk multicultureel programma te maken, los van de vaste allochtonenonderwerpen en los van de profileringsbehoefte van de migrantengroepen uit de achterban, werden ze zowel door de VPRO als door diezelfde achterban steeds weer in de allochtonenhoek gedrukt. Omdat *Bij Lobith* anno 1988 de enige multiculturele talkshow van Nederland was wilden alle nieuw-Nederlandse kunstenaars, intellectuelen, muzikanten en woordvoerders van migrantenorganisaties erin optreden. Al die belangengroepen moesten ook aan de kijkerskant tevreden gesteld worden. De redactie van *Bij Lobith* was Surinaams georiënteerd. Turkse, Marokkaanse en Molukse kijkers vonden dat hun gemeenschappen tekort werd gedaan. Maar Koster en Forster wilden zich niet bezig houden met dat soort verdelende rechtvaardigheid. Ze slaagden erin een programma te maken dat wortelde in het algemene multiculturele Nederland en maakten bijvoorbeeld nooit nostalgische uitstapjes naar landen van herkomst. Zij streefden geen educatieve doelen na. Na twee jaar hield de VPRO er helaas mee op - zich er niet van bewust dat *Bij Lobith* de voorloper was geweest van een modern, dynamisch multicultureel programma voor alle gezindten, aantrekkelijk, intelligent, waarbij het hele scala van nieuw-Nederland een rijke bron is van onderwerpen en gasten zonder dat men zich in wat voor etnische identiteit dan ook liet vastzetten. Pas in de jaren negentig werd dit ideaal opnieuw bereikt, door programma's als *Het blauwe licht* met Anil Ramdas en Stephan Sanders, en door *Urbania*.

Leerzaam is ten slotte de vergelijking met hoe het witte migrantenkunstenaars in Nederland verging. Ena Jansen beschrijft in hoofdstuk 3 de carrières van twee uit Zuid-Afrika afkomstige kunstenaars, de dichter Elisabeth Eybers en de schilder Marlene Dumas. Beiden vestigden zich in Nederland ten tijde van de culturele boycot van Zuid-Afrika, dat toen nog apartheid kende. Beiden deden dat eerder om persoonlijke dan om politieke redenen en slaagden erin zich terzijde van het gepolariseerde denken over kunst en politiek in de jaren tachtig op te stellen. Zonder hun komaf te verloochenen, zonder de politieke dimensies uit hun werk te weren namen zij de volle vrijheid uit al hun bronnen uit heden en verleden te putten. Die vrijheid werd hen door de Nederlandse kunstwereld - die tezelfdertijd de Zuid-Afrikaan Breyten Breytenbach vanwege zijn veel explicieter politieke stellingname op handen droeg - ook opvallend ruim gegund. De individualiteit van hun bijzondere werk mocht zwaarder wegen dan hun witte etniciteit en Zuid-Afrikaanse herkomst. Het is deze vrijheid, deze genuanceerde individualiteit, die gekleurde migrantenkunstenaars veel zwaarder hebben moeten bevechten.

3. Contacten, vervlechtingen

Contacten tussen oude en nieuwe Nederlandse kunstenaars zijn de laatste vijfentwintig jaar veel intensiever geworden, waardoor talloze culturele barrières zijn doorbroken. Zo transformeerden het wijktheater en het jeugdtheater tot interculturele kunstvormen. In hoofdstuk 14 beschrijft Maria van Bakelen het wijktheater van Stut, een 'toneelbegeleidingsgroep' ontstaan in de Utrechtse volksbuurt Pijlsweerd in 1977. De Nederlanders Jos Bours en Marlies Hautvast schreven daar samen met de wijkbewoners theaterstukken die deze mensen vervolgens zelf op de planken brachten. Vanaf 1992 ging Stut zich op de steeds talrijker migranten in de buurt richten. De eerste interculturele voorstelling was *Cirkels* - over de toenadering en vriendschap tussen Nederlandse en Turkse vrouwen - een voorstelling die veel succes had en zowel witte als gekleurde wijkbewoners massaal het theater binnenbracht. Zowel voor Turkse als Marokkaanse gemeenschappen in en buiten Utrecht is Stut inmiddels een begrip: vooral het feit dat ze naar acteurs uit hun eigen midden komen kijken heeft de migranten voor het theater gewonnen. Bours en Hautvast hebben zich zo geïdentificeerd met de wereld van deze buurtbewoners dat ze - nog steeds met de betrokkenen - prachtige stukken blijven maken, die niet alleen voor mensen in achterstandswijken een grote betekenis hebben maar die ook staan voor een nieuwe vorm van intercultureel theater.

Ook het Nederlandse jeugdtheater maakte een ontwikkeling door naar systematische interculturaliteit. Dragan Klaic schetst de fasen van dat proces in hoofdstuk 7. Omdat er veel meer migrantenjongeren dan migrantenouderen zijn bestond er voor het jeugdtheater eind jaren tachtig een grotere noodzaak zich sneller dan het volwassenentheater te ontdoen van het naïeve progressieve universalisme - de pretentie dat alle kinderen zich in het bestaande aanbod zouden herkennen - van de jaren tachtig. De omslag naar interculturaliteit begon in het jeugdtheater met het integreren van wereldmuziek, en met verteltheater dat verhalen en mythen uit niet-Europese bronnen ten gehore brengt. Vervolgens ging men op locatie werken: in asielzoekerscentra bijvoorbeeld. Het Rotterdamse gezelschap Het Waterhuis gebruikte niet alleen Afrikaanse legenden en muziek, maar bereidde zijn voorstelling *De kruik* ook in Marokko voor, en voerde deze vervolgens tweetalig (Marokkaans/Nederlands) in Nederland op, met de Marokkaanse kinderen als tolken voor hun Nederlandse leeftijdgenoten. Later maakte Het Waterhuis het waargebeurde verhaal van de Afrikaanse kindsoldaten, *Meisjes van Aboke*, tot een theaterstuk en voerde dat voor tienduizenden toeschouwers op in Uganda, op de plek waar het allemaal gebeurd was. Het Nederlandse kindertheater is in de jaren negentig op grote schaal geïnterculturaliseerd, en er vaak op gericht kinderen diep te laten meeleven met leeftijdgenoten in bedreigde en gewelddadige situaties. Werkelijke empathie kan alleen ontstaan wanneer de theatermakers zelf intensief gaan samenwerken met theatermakers in andere landen, om daarmee een nieuwe blik te krijgen op hun eigen thema's, artistieke beginselen en werkcondities. Zo is er een nieuwe intercultu-

rele deskundigheid ontstaan in het jeugdtheater waar het volwassenentheater een voorbeeld aan kan nemen.

Herman Divendal en Ronald Bos beschrijven in hoofdstuk 19 de warme ontvangst in Nederland van kunstenaars en intellectuelen uit de Balkan, onder wie Dubravka Ugrešić, Snežana Bukal en Boris Ćićovaćki. Deze auteurs moesten in de jaren negentig vluchten voor vervolging en oorlog in hun eigen land. Van meet af aan hebben de Nederlandse gremia hen ter beschikking gestaan. Vanuit Amsterdam werd er in korte tijd een internationaal ondersteunend netwerk opgebouwd, waardoor de ballingenkunstenaars een Nederlands podium kregen, eigen tijdschriften, nieuwe discussieplatforms, terwijl de contacten met de oppositie in de thuislanden werden versterkt door de oprichting van Press Now, dat onafhankelijke media in ex-Joegoslavië steunde. Journalisten, filmers en musici trokken uit Nederland naar de Balkan, en van de Balkan naar hier. Tal van Nederlandse schrijvers - Chris Keulemans onder andere - reisden erheen en schreven literair werk over ex-Joegoslavië. Nu de oorlog voorbij lijkt is het een open vraag hoe sterk de vervlechting uiteindelijk zal blijken te zijn en hoeveel blijvende toekomst de Balkanschrijvers in Nederland hebben. Interessant is het hun lotgevallen te vergelijken met de ballingenauteurs die Ries Agterberg bespreekt in hoofdstuk 16: Kader Abdolah, vluchteling uit Iran, Jasmine Allas uit Somalië, en de oudere generatie Oost-Europese ballingen als Vera Illès, Jana Beranova en Jan Stavinoha, die al veel eerder voor de communistische repressie vluchtten. Terwijl Kader Abdolah in de jaren negentig een gevierd schrijver werd en Allas ook goed werd ontvangen braken de oudere Oost-Europeanen nooit echt door. Vóór de jaren negentig stond ballingenliteratuur als een moeilijk plaatsbaar genre apart. Dat tij keerde: er kwam meer gevoeligheid voor de ‘ballingpoëtica’ in de Nederlandse literatuur. Vervolgens sloeg de balans weer door en kregen de ineens populaire ballingenauteurs als Lulu Wang (wier gevierdheid groot maar tijdelijk was) en Moses Isegawa te lijden van de door hun uitgevers gecreëerde media-hype, die irritatie wekte bij de critici. Agterberg gaat vooral in op hoe het thema van ballingschap en vervreemding bij al deze auteurs literair vorm krijgt en hoe de sensitiviteit daarvoor bij de lezers groeit.

Zowel lezers als kunstenaars worden zich in toenemende mate bewust van het wegvallen van nationale grenzen en nationale thema's, van de transnationale condities waarbinnen de kunst gemaakt en genoten wordt. Nieuw-Nederlandse kunstenaars lopen daarin voorop. Zo brengen ze de wereldliteratuur bijvoorbeeld vaak dichterbij. Zoals Kader Abdolah de klassieke Perzische literatuur in Nederland binnenbrengt, put Hafid Bouazza - wiens werk in hoofdstuk 17 wordt besproken - niet alleen uit het zeventiende-eeuwse Nederlands, uit Borges en Nabokov, maar vertaalt hij ook opnieuw de *Duizend-en-één-nacht* en de klassiek-Arabische erotische en pornografische literatuur. Hij ontdoet deze teksten en passant van veel eurocentrische misconcepties en vertaalfouten. Bouazza veegt de vloer aan met iedereen die hem wil terugverwijzen naar zijn Marokkaanse of biculturele herkomst. Hij bewoont het grensloze land van de verbeelding: ‘Leve de ontworteling! Leve de

thuisloosheid! Leve de ongebondenheid! Leve de verbeelding!' (Bouazza 2001, 61). Bouazza voelt zich evenals Abdolah verrijkt door het Nederlands. Sinds zijn debuut in 1996 exploreert hij met behulp van het WNT (het enorme Woordenboek der Nederlandse taal dat de taal van de afgelopen eeuwen documenteert) echter de volledige woordenrijkdom van het Nederlands, inclusief alliteraties, barokke beeldspraak, neologismen en de archaïsmen die geen Nederlander meer kent. Bouazza is een woordgoochelaar die de sensualiteit en taalschoonheid die hij in de Koran en de *Duizend-en-één-nacht* vond, importeert naar het Nederlands. Hij is gefascineerd door de dynamiek van de taal: 'elk woord is een spookhuis van verandering en gedaanteverwisseling; daar binnentreden is een bewustzijnsverruimende ervaring waar niks - maar dan ook niks - tegenop kan. Zonder koestering van de taal zijn wij verloren. En het WNT is een burcht van koesterend bewustzijn in een vlak landschap van onachtzame alledaagsheid' (Bouazza 2001, 49). Door Bouazza's werk krijgen Nederlanders hun eigen taal in getransformeerde gedaante terug.

4. Globalisering, hybridisering

Zoals duidelijk wordt brengen migrantenkunstenaars in toenemende mate inhoudelijke vernieuwingen in de kunst in waarvan het niet langer relevant is die terug te voeren tot uitsluitend de sociale of etnische achtergrond van de makers. Etniciteit en sociaal-culturele achtergrond worden te nauwe, claustrofobische criteria omdat kunstenaars in het algemeen en migrantenkunstenaars in het bijzonder in bredere dan etnische en nationale verbanden opereren. Wel kan de migrantenkunstenaar gebruik maken van de ervaring als migrant en die inzetten in het bredere project van een globaliserend kunstdomein. Migrantenkunstenaars kiezen bijvoorbeeld vaak voor onderwerpen uit de hele wereld - omdat zij verschillende landen van binnenuit kennen en dus een brede thematiek en esthetiek aan den lijve ervaren. Salman Rushdie is een van de eerste kunstenaars geweest die het vernieuwingspotentieel van de positie van de migrantenkunstenaar hebben benadrukt. In zijn *Imaginary Homelands* stelt hij: 'If literature is in part the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical distance, may provide us with such angles' (Rushdie 1991, 15).

Zijn bewering geldt eveneens voor kunstenaars op andere gebieden dan de literatuur. Zo schrijft Annelot Verhaagen in hoofdstuk 11 over het veelzijdige oeuvre van filmer Hedy Honigmann. Honigmann is het kind van migrantenouders, een Poolsjoodse moeder en Oostenrijks-joodse vader die in de oorlogsjaren naar Lima waren gevlucht en die in Hedy's jonge volwassenheid doortrokken naar Israël. Zelf leefde Honigmann in Lima, in Parijs en in Rome, om zich in 1978 in Nederland te vestigen. Haar films spelen zich onder andere af in de Peruaanse hoofdstad Lima (*Metaal en Melancholie*), in Brazilië (*O Amor Natural*), in de onderwereld van de Parijse metro's (*Het Ondergronds Orkest*) en in Bosnië onder de Nederlandse VN-militairen

die daar op vredesmissie waren (*Crazy*). In bijna elke film is muziek een verbindend element: muziek roept herinneringen op, muziek is vol heimwee, troost en schoonheid. Annelot Verhaagen benadert dit oeuvre vanuit de nostalgie die uit elke Honigmannfilm spreekt. Nostalgie lijkt een symptoom van de postmoderniteit te zijn. In de jaren negentig van de vorige eeuw werden er veel nostalgische documentaires over ‘thuis’ en ‘vroeger’ gemaakt als wilden de makers de labyrintische maalstroom van de geglobaliseerde wereldruimte zonder vaste ankerpunten ontvluchten. Nostalgie is ook in het leven van een migrant vaak een overheersend levensgevoel. Honigmanns nostalgie is echter niet zozeer van het restauratieve type - zij probeert niet terug te keren naar een statisch verleden - maar van het reflexieve type: in haar werk gaan mensen, vaak met muziek als drager van herinnering, terug naar een verleden om daar troost uit te putten en zich ermee te verzoenen dat het voorbij is. Honigmann zoekt in haar films naar de overlevingsstrategieën van mensen. Behalve liefde, kunst en muziek is nostalgie daar een van. Een onsentimentele vorm van nostalgie, een verlangen naar een vervuldheid die eerder in de toekomst dan in het verleden ligt en die hoop en levenskracht in zich bergt om het leven nu aan te kunnen.

In hoofdstuk 20 proberen Chris Keulemans, Bart Top en Shervin Nekuee een staalkaart te ontwerpen van de nieuwe hybride Nederlandse kunst. Hun rode draad is de stortvloed aan nieuwe interculturele eenakters die het Hollandse Nieuwe Toneelschrijversfestival van Cosmic jaarlijks produceert, maar ze trekken hun staalkaart ook door naar andere kunstvormen. Ze bekijken de vele versies van de migrantenervaring in de kunst. Ze gaan in op de confrontatie tussen daders en slachtoffers van geweld die elkaar later weer onder ogen komen, op de confrontaties in de multicultiwijken, waar de jongeren een nieuwe wereld uitvinden ‘omdat ze niet bang zijn om elkaar te pesten, uit te dagen, te versieren, troosten en lief te hebben’. Het Nederlandse collectieve geheugen breidt zich volgens hen uit met nieuw-Nederlandse klassiekers als de Turkse vader die zijn gezin laat overkomen, de Surinaamse moeder die haar kinderen alleen opvoedt, de jaarlijkse vakanties in Marokko bij arme familieleden in het berggebied, de verhalen over de vlucht voor oorlog en geweld. Die zijn al bijna even herkenbaar geworden als de oud-Nederlandse klassiekers over de gereformeerde jeugd, de vader met het oorlogsverleden, de ontworsteling aan het bekrompen arbeidersmilieu. De vaderlandse geschiedenis krijgt er nieuwe ijkpunten bij: de slavernij, de Arabische Gouden Eeuw, de zwarte Amerikaanse popcultuur die veel zwarte jongeren hier inspireert. De modernistische en avant-gardistische dogma's worden in de kunst gerelativeerd, nu de invloed van massacultuur op het culturele domein groter wordt, zoals in de nieuw-Nederlandse eenakters van Hollandse Nieuwe ook overduidelijk te zien is. De meest fundamentele verandering lijkt te zijn dat de kunst hybridiseert. De monolithische canon verdwijnt naar de achtergrond; niet-westerse verhalen en visie op kunst zullen penetreren in de Eurocentrische kunst en haar instituties; het theater zal steeds interdisciplinairder worden en de grenzen naar dans, zang, spel en multimedia over-

schrijden. Hybride kunst is interdisciplinair en intercultureel en representeert de metamorfose van westerse metropolen die verder gaat dan de blijvende aanwezigheid van migranten.

> Het wordt steeds moeilijker uit te maken wie wat is, er ontstaan allerlei nieuwe categorieën. Gemengde echtparen en hun kinderen ontwikkelen nieuwe culturele deugden en gewoontes. De opkomst van de androgynie maakt het onderscheid tussen man en vrouw soms onbruikbaar. Een land waar volgens de statistieken het percentage religieuzen alsmaar daalt, barst van de spirituele centra. Werelden die ooit lijnrecht tegenover elkaar stonden, beginnen elkaar te raken, Meisjes met hoofddoekjes dragen hele strakke broeken en flirten met Hollandse jongens die met een stoer Marokkaans accent indruk proberen te maken (hoofdstuk 20).

Deze nieuw-Nederlandse hybride kunst volgt de internationale ontwikkelingen. Zo maakt Isabel Hoving in hoofdstuk 18 duidelijk dat Astrid Roemers Suriname-trilogie zich kan meten met de grote postkoloniale romans van Rushdie. De Nederlandse postkoloniale literatuur gaat bij Roemer niet simpelweg om de relatie tussen twee culturen: Suriname en Nederland, zwart en wit. De trilogie beperkt zich daarom ook niet tot een individuele identiteitsproblematiek, thematiseert niet alleen de betrekkingen tussen Nederland en Suriname, maar schetst een veel ruimer beeld van transnationale relaties. Roemer probeert niet alleen het postkoloniale verleden van voor 1975 te verwerken, maar ook het heel recente postkoloniale drama. Haar trilogie gaat niet alleen over politiek, maar ook over familieverhoudingen, seksualiteit en spiritualiteit. Zij hanteert daarbij verschillende genres, zoals Bildungsroman, detective en andere, om een meervoudige wereldruimte en een meervoudig verleden op te roepen. Verschillende toonaangevende Engelstalige, Franstalige en Spaanstalige Caribische auteurs hebben sinds Aimé Césaire in de late jaren dertig, de nadruk gelegd op de weerzinwekkende aspecten van de Caribische realiteit, om daarmee in het reine te komen. Op vergelijkbare wijze biedt Roemer een reeks onverwachte beelden aan om de corruptie van het zelfstandige Suriname en het transnationale netwerk waarin Suriname gesitueerd moet worden, te kunnen verwerken. Hoving bespreekt dit alles in de context van de internationale Caribische postkoloniale literatuur, en eindigt met een pleidooi voor een erkenning van het transnationale, hybride karakter van postkoloniale Nederlandse literatuur.

Coda

Met deze schets van de toenemende ontkoppeling van etnische identiteit en de kunst van migranten gedurende de laatste twee decennia van de vorige eeuw, wil het tweede deel van *Kunsten in beweging* bijdragen aan de poging het werk van migrantenkunstenaars te categoriseren en uiteindelijk te canoniseren op grond van andere

criteria dan sociaal-politieke. Over belangstelling hebben migrantenkunstenaars het afgelopen decennium niet te klagen. In die zin is hun werk langzaamaan van de marges naar het culturele middelpunt verschoven. De volgende stap is nu dat hun werk in de Nederlandse canon wordt geïncorporeerd zonder dat de specifieke culturele erfenis die zij meebrengen wordt gemarginaliseerd. Dat wil zeggen dat het transnationale hybride karakter van laattwintigste-eeuwse migrantenkunst de kunstkritiek noopt tot het herzien van de criteria op grond waarvan binnen de diverse kunstdisciplines kunstwerken besproken en in de context van een traditie geplaatst worden. Een postkoloniale transnationale interpretatie van migrantenkunst betekent dat de toeschouwer of de lezer deel gaat uitmaken van de verbeelde gebeurtenissen en eventueel de ontwortelende botsing van culturele normen en patronen aan den lijve ervaart. Die ervaring zal alleen tot stand komen als de kunstenaar in kwestie het volle arsenaal aan retorische en stilistische middelen dat hem of haar ter beschikking staat op eigen wijze inzet. De kracht van het verhaal, de voorstelling en/of het beeld is niet een universele kracht, maar wel een middel om gemeenschappen te stichten en nieuwe maatschappelijke en artistieke verbanden te doen ontstaan.

Shervin Nekuee noemde de eenentwintigste eeuw onlangs ‘de eeuw van de magiërs’, de eeuw van ‘de ontwortelden die met culturen gaan jongleren’ en zo de lezers en kijkers opnieuw betoveren. In Nekuees visie is er op dit moment een generatie schrijvers en kunstenaars aangetreden die zich losmaakt van plaatsen en daaraan verbonden beperkingen. Zij gebruiken alle thema's, stijlen en repertoires waar zij de hand op kunnen leggen. Zij overschrijden de grenzen tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur. Zo tracht de danser en choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui in zijn grensverleggende voorstelling *Rien de Rien* ‘de verwarringen van onze tijd tot esthetiek te verheffen’ waarbij talloze cultuurscheidingen soepel ongedaan worden gemaakt:

> De bebaarde mannen die voor een Arabische kalligrafie knielen, de aanbidders van Allah, gaan net zo golvend over tot breakdance als de oude dame die van een hoogstandje klassiek ballet naar salsa omschakelt. De mise-en-scène die op het ene moment als de rustige binnenplaats van een moskee aanvoelt is op een ander moment net zo'n schreeuwlelijk decor als de westerse metropolen. Op het podium is zowel plaats voor een imam als voor een travestiet, een zangeres die swahili zingt en een vlaamse ballerina (Nekuee 2001, 20-21).

Volgens Nekuee is dit de wereld van de twintigste eeuw: de wereld waarin velen verschillende afkomsten en identiteiten met zich meedragen en waarin deze identiteiten zowel in mensen zelf als tussen mensen onderling met elkaar in dialoog gaan. De nieuwe kunst wordt het grote podium voor deze alles en allen omvattende dialoog, waarin vaste betekenissen wankelen. Nekuee ziet in deze hybride kunst een opvolger van de twintigste-eeuwse westerse kunst, die avant-gardistisch en vernieuwend hoorde te zijn. De paradoxale norm van de twintigste-eeuwse kunst was

tegendraadsheid, non-conformisme, rebellie tegen het gevestigde. Nieuwigheid en taboedoorbreking werden een verlammende verplichting: schoonheid, kitsch, morele conventies en grote verhalen moesten dwangmatig gefileerd worden in de twintigste-eeuwse kunst. De avant-garde diende daar chaos, onvoorspelbaarheid, lelijkheid en taboedoorbreking tegenover te stellen. In de visie van Nekuee heeft de nieuwe generatie multiculturele kunstenaars minder last van dat missiebesef. Omdat zij niet tot één cultuur behoort bedrukken de dogma's van de westerse kunst haar minder. Daarom heeft de eenentwintigste-eeuwse postkoloniale hybride kunstenaar minder neiging te schoppen tegen een specifieke traditie. Zoals ook Salman Rushdie al benadrukte kunnen migrantenkunstenaars hybride kunstenaars zijn wanneer zij hun bevoorrechte positie gebruiken. Hun werk is minder gebonden aan een bepaalde cultuur, en daarmee in staat de in de kunst altijd doorgaande artistieke en maatschappelijke vernieuwing op unieke wijze vorm te geven. Het resultaat van dat proces is niet meer te vangen binnen één cultureel paradigma. Hun kunst kan zich onttrekken aan de bestaande schema's en categorieën en daarmee weer een magisch karakter krijgen:

> De magiërs komen eraan en ze kunnen nog jaren mee. Want de hybride kunstenaar kan nog lang de zee van eeuwenoude verhalen, de zee van beelden en bewegingen induiken. En ook al is deze zee niet zijn [of haar] bedenksel, de schatten die hij/zij tevoorschijn haalt zijn telkens origineel want ze zijn van een stille bodem naar een stromend oppervlak gebracht (Nekuee 2001, 23).

Uiteindelijk is het beeld van de migrantenkunstenaar als nieuwe magiër, als duiker naar stille schatten die weer opnieuw in de cultuurstroom worden gebracht niet voorbehouden aan migrantenkunstenaars alleen. Dit multiculturele rijk der verbeelding is van en voor iedereen.

Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

Eindnoten:

1 Dat dit overigens letterlijk historisch zo is moge blijken uit de appendix achterin: ‘Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw’.

23 december 1978. Edgar Cairo's eerste column voor de Volkskrant.

23 januari 1996. Kader Abdolah's eerste column voor de Volkskrant.

1. De Nederlandse taal als onderdrukker en bevrijder

Toen de Surinaamse schrijver Edgar Cairo in 1978 het aanbod kreeg om in *de Volkskrant* een wekelijkse column te verzorgen, was dat een teken van een kenterend literair getij. Er waren eerder migrantenschrijvers geweest - vooral in de Nederlands-Indische hoek -, maar van een groep of een breder verschijnsel was toen geen sprake. In het algemeen waren het eenlingen die soms aansluiting vonden bij een literair tijdschrift; zij gingen de literatuurgeschiedenis in voorzien van het etiket ‘exotisch’. Maar in de jaren zestig veranderde de samenleving: vanuit een maatschappij met ‘minderheidsgroeperingen’ begon men voorzichtig op te schuiven in de richting van een ‘multiculturele samenleving’. Die steeds meer expliciet multicultureel wordende Nederlandse samenleving kreeg een literatuur voorgeschoteld in de Nederlandse taal, maar van een totaal andere signatuur. Vooral schrijvers uit de Nederlandse Cariben begonnen zich te profileren. Schrijvers uit de ‘minderheidsculturen’ van Turken en Marokkanen zouden pas later van zich doen horen.

Elk van die ‘minderheidsculturen’ had en heeft eigen circuits: wijkcentra, parochiezaaltjes, boekhandels en andere winkels, tempels, kerken en moskeeën waar manifestaties van kunst en cultuur floreren vanuit, door en voor de verschillende cultuurgroepen. In 1978 haalde *de Volkskrant* uit het Surinaamse circuit een schrijver naar voren en bood hem een ander forum: de kolommen van een groot landelijk dagblad met een breed Nederlands publiek. De redactie van *de Volkskrant* onderkende blijkbaar dat men hier te doen had met een serieus, creatief schrijver, en niet met een rijmelaar die zich door zijn taalkeuze beperkte tot een in nostalgie zwijmelend, graag applaudisserend publiek. Edgar Cairo, dertig jaar oud en barstend van ambitie, had zichzelf bepaald niet verstopt in achterafzaaltjes en bejaardencentra. Met zijn expressieve voordrachten, zijn sprankelende toneelstukken en enkele zeer positief ontvangen romans had hij zich in de schijnwerpers gewerkt. In paginagrote interviews had hij het Nederland onder de neus gewreven: dat het een brute koloniale mogendheid was geweest, net als Engeland of Frankrijk, en dat daaruit een

zware verantwoordelijkheid voortvloeide. Wat Cairo verkondigde was nog eens van een andere orde dan de weemoedige erfenis van de Gordel van Smaragd die zovele Indische Nederlanders graag cultiveerden op hun pasar malams. Minister-president Joop den Uyl had Suriname op het eerste teken van een Surinaamse politicus, met grote haast de onafhankelijkheid ingeloodst. Edgar Cairo gaf stem aan die eigenzinnige oud-kolonie, een stem die het ijselijk langzaam ontwakende bewustzijn van de Nederlanders kwam opporren.

De waardering voor andersoortige literatuur hing in de lucht begin jaren zeventig. Het begon bij de redacteuren van uitgeverijen. Enkele jaren eerder had de Surinamer L.H. Ferrier een opmerkelijk debuut gemaakt bij De Bezige Bij met de roman *Átman*. In 1969 volgde Bea Vianen met *Sarnami, hai* bij Querido. Edgar Cairo en Astrid Roemer waren in dezelfde tijd in Nederland neergestreken en begonnen aan een gestage opbouw van hun oeuvre. De Antillianen Tip Marugg en Boeli van Leeuwen hadden al lang vóór 1973 hun debuut gemaakt. Maar hun *sunami*-vloedgolf zou pas in 1988 komen. Toen zat Tip Marugg bij de vijf genomineerden van de AKO-Literatuurprijs met zijn roman *De morgen loeit weer aan*. Boeli van Leeuwen zou met *Het teken van Jona* ook genomineerd zijn, ware het niet dat de jury twee Antillianen op de vijf genomineerden wat veel vond. Dat vernam ik later van het inmiddels overleden jurylid J.J. Oversteegen.

Toch was migrantenliteratuur rond het jaar 1980 nog geen massaal verschijnsel. *Dubbelspel* van Martinus Arion, *De morgen loeit weer aan* van Marugg en *Over de gekte van een vrouw* van Roemer verkochten uitstekend, maar pas de generatie van de jaren negentig zou zich een weg banen naar de mainstream. Het werk van Abdelkader Benali, Hafid Bouazza en anderen trok eind jaren negentig de aandacht vanwege de eigenzinnige wijze waarop die jonge bende de Nederlandse taal annexeerde en haar wil oplegde. Bijna alle Nederlandse steden waren nadrukkelijk multiculturele steden geworden en de kunstenwereld was meegegaan. Auteurs als Mozes Isegawa, Lulu Wang, Kader Abdolah, Yasmine Allas, Cynthia McLeod en Clark Accord vonden relatief moeiteloos hun plaats in het Nederlandse literaire bedrijf. Het werk van schrijvers tussen de culturen kreeg aandacht in de literaire kritiek en de tussenfiguur werd als literair concept geanalyseerd.[1] Er verscheen een aantal specials van tijdschriften en het werk werd besproken in het hoger literatuuronderwijs en op wetenschappelijke colloquia.

In 1996 haalde de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek veel Zuid-Amerikaanse auteurs voor het voetlicht met het Boekenweekthema ‘Eeuwig Eldorado’. En in de Boekenweek van 2001 stonden de ‘schrijvers tussen de culturen’ centraal. (Over die spraakmakende Boekenweek gaat hoofdstuk 21.) Weliswaar was er geweeklaag dat Salman Rushdie en niet een Nederlandstalige auteur het Boekenweekgeschenk mocht schrijven, en allochtoon schrijvend Nederland morde dat het in een hokje werd geplaatst, maar binnen betrekkelijk korte tijd was er wel veel veranderd. ‘Buitenlandse’ schrijvers van een eerdere generatie hadden graag gewild dat zij binnen enkele weken zo in de schijnwerpers werden gezet, dat alle boekenbij-

lagen aan hen werden gewijd, dat zij tegen feestelijke vergoedingen op allerlei podia werden gehaald en dat hun werk met stapels in de boekenstalletjes van de treinstations kwam te liggen.

Op deze, slechts in grove lijnen geschetste ontwikkeling, wil ik enig licht laten schijnen door het werk van twee schrijvers uit opeenvolgende generaties, twee migranten, twee inwijkelingen, contrasterend te bespreken. Het gaat hier om de Surinamer Edgar Cairo en de Iraniër Kader Abdolah. Hoe gaven zij hun migrantenervaringen vorm? Hoe werd dat geapprecieerd door het leespubliek? Hoe kan hun werk geplaatst worden in het veranderde literaire klimaat?

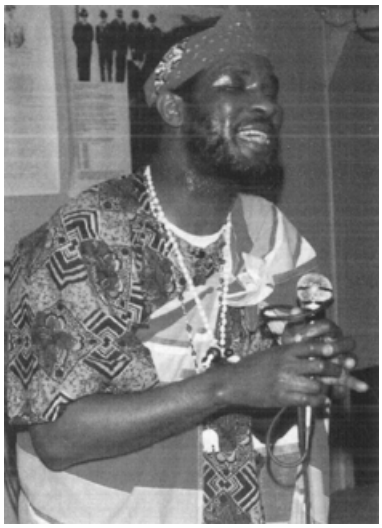
Edgar Cairo kwam in 1968 naar Nederland, Kader Abdolah twintig jaar later. Cairo begon in 1978 columns voor *de Volkskrant* te schrijven, Abdolah volgde hem in 1996. Beiden spraken tegen hun moeder een andere taal dan het Nederlands. Beiden thematiseerden in een deel van hun werk de migrantenervaring. Verder liggen deze twee schrijverschappen even ver uit elkaar als Paramaribo en Arak in Midden-Iran.

Het talige draaihoofd van Cairo

Edgar Cairo, geboren in 1948 te Paramaribo en in 2000 overleden in Amsterdam, bouwde in de twintig jaar dat hij publiceerde (1969-1989) een omvangrijk oeuvre op: romans, gedichten, verhalen, columns, essays, toneelstukken.[2] In al die genres gaf hij vorm aan de problematiek van het ‘negerverdriet’ of het ‘bestaansverdriet’. Met die woorden omschreef Cairo wat hij zag als een doem over de Afrikanen en hun over de wereld verspreide afstammelingen. De hele ‘negerschap’ leed aan een gebrek aan zelfrespect, zelfvertrouwen en een fatalisme dat hen deed terugvallen in een afgeslotenheid tegenover alles en iedereen, in een pantser dat elke normale communicatie verhinderde. De mens is gebonden aan zijn verleden, en het dagelijks bestaan wordt altijd beheerst door de wisselwerking van heden en verleden. Heel het verdriet van de gekoloniseerde mens vond Cairo terug in ‘de negers’. Hij schetste de trauma's in al hun gedaanten, schilderde met het zwartste van zijn pen de knechting van de geest die het gevolg was van het cultuurimperialisme van de kolonisator. Maar ook zocht hij altijd naar de nuance, stak de hand in eigen boezem en ontsnapte zo aan racistisch zwart-witdenken.

In de wijze waarop hij dat deed werd Cairo een van de grote ‘taalcreoliseerders’. Hij kan in één adem genoemd worden met Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant en Alice Walker. Hij behoort tot de belangrijkste schrijvers in het Sranantongo - de taal van de Surinaamse creolen - maar hij heeft ook het Nederlands een Surinaams dompelbad gegeven. Het resultaat ging uiteindelijk veel verder dan het Surinaams-Nederlands dat in Suriname gesproken wordt. Zelf omschreef Cairo zijn variant van het Nederlands als ‘gecreoliseerd Nederlands, inheems Nederlands’ (Span 1987, 63).

Edgar Cairo maakte zijn debuut in 1969 met de Sranan-novelle *Temekoe/Kopzorg*, waarin hij de betrekkingen schildert tussen een vader en zijn zoon. In *Temekoe*



Afb. 1.1 Edgar Cairo tijdens een performance (Collectie Michiel van Kempen)

is een eenvoudige werkman vanuit het district naar de stad gegaan, zijn weinig gelukkige en armoedige jeugd achter latend om een fatsoenlijk bestaan op te bouwen. Maar met het opgroeien van zijn zoon voltrekt zich onafwendbaar een vervreemding tussen de vader en de jongen: de innigheid tussen hen slaat van de ene op de andere dag om in onbegrip en verdriet. De vader wendt zich af van de zoon. Met dit debuut gaf Cairo de opmaat tot de thematiek die hij later steeds breder en in steeds wisselende settings zou gaan beschrijven. Maar zijn taal zou een opzienbarende ontwikkeling doormaken.

Aanvankelijk schreef Cairo in het Sranan en publiceerde hij zijn werk met vertalingen in het zogenaamde Algemeen Beschaafd Nederlands (ABN). Met de roman *Kollektieve schuld* (1976) experimenteerde hij voor het eerst met een gecreoliseerd Nederlands, vooral in de dialogen. De verhalende gedeelten van het proza bleven in het ABN, spaarzaam gelardeerd met elementen uit het Surinaams-Nederlands en het Sranan. Volgens hetzelfde stramien werden de roman *Adoebe-lobi/Alles tegen alles* (1977) en het toneelstuk *Ba Anansi Woi! Woi! Woi! Die dood van Spin* (1978) geschreven. Met *Kollektieve schuld* schreef Cairo de eerste grote roman waarin winti, de Afro-Surinaamse religie, centraal werd gesteld. De roman verhaalt van de uitgebreide voorbereidingen die een familie treft om zich door middel van een rituele wassing te bevrijden van allerlei ziekten en plagen, die hun oorsprong vinden in de tijd van de slavernij. Met *Adoebe-lobi* verbeeldde Cairo voor het eerst een migratieproblematiek: een jonge student twijfelt of hij moet kiezen voor zijn land of voor

een welvarender toekomst in Nederland, voor een idealisme waarvan het de vraag is wat het waard is, of voor een persoonlijke onafhankelijkheid buiten het warme nest.

In 1978 kwam de geheel eigen taalvariant van Cairo, het 'Cairojaans', op oorlogssterkte. Dat jaar verscheen de roman *Djari/Erven*, een wervelende evocatie van het leven op de achtererven van Paramaribo. Opnieuw kwam een vooruitgangsproblematiek in het vizier: de kleine man die met de verkoop van zijn lapje grond hogerop wil komen en zich wil loswerken uit de kluisters van traditie, cultuur en omgeving. In datzelfde jaar begon Cairo ook columns te schrijven voor *de Volkskrant*. In deze fase ging hij het verst in zijn taalexperimenten. Cairo's persoonlijke literaire taal was tot volle wasdom gekomen. Wat betreft woordenschat en zinsbouw is die taal sterk bepaald door het Nederlands zoals dat in Suriname gesproken wordt. Ook van de klankkleur van het Surinaams-Nederlands probeerde de schrijver zoveel mogelijk in zijn teksten op te roepen door een fonetische spelling (dalek), met allerlei leestekens, onomatopeeën, uitroepen en tussenwerpsels (aaj, baja, ehm). Maar dat ging Cairo nog niet ver genoeg. Hij wilde het Surinaams-Nederlands verrijken via bewuste creolisering. Aan het Sranan ontleende hij woorden, spreekwoorden en zinnen, die in een bijstelling, toelichting of voetnoot werden verklaard. Allerlei Srananconstructies werden omgezet in het Nederlands: lidwoorden werden vervangen door 'die' of 'dat', woorden werden verdubbeld (snelsnel) of letterlijk vertaald ('draaihoofd' van Sranan: 'drai-ede' betekent duizeligheid). Kenmerkend voor het 'Cairojaans' zijn voorts het overgankelijk gebruik van onovergankelijke werkwoorden ('Zon scheen z'n schijnsels'), de vorming van nieuwe samenstellingen, bijwoorden, substantieven en werkwoorden, het gebruik van versterkende constructies en de kortademigheid van het ritme. Een fragment uit de roman: *Koewatra djojo/In de geest van mijn kultuur* (1979) laat die verschijnselen zien:

> Mocht nieteens z'n voetzool op Schiphol daar gebruiken, om die temperatuur van Holland z'n vriesbodem te testen. Laat staan om een paar windmolenvoetstappen te doen! Zonder één klomp!, hóuten! Want met goudklomp, al was 't ware goud uit Sipaliwini, óf 't goud van een doctorstitel, kwam je wèl in Holland, zonder veel probleem. Ze hadden brains nodig, geld en brains.
> Ma' geen kaalhoofdige petdragers, zoals dat tiep van Moroman. En géén fo kou op hol slaande hersentomtom zoals die van hem. Butje, daar in z'n lakenpakket gekropen. Misschien nieteens alleen gevecht, vocht hij, tegen die kou, ma' meer 'n soort persoonlijke terugtrekking (Cairo 1979b, 156).

Edgar Cairo was de eerste auteur die de Nederlandse taal presenteerde in een compleet gecreoliseerde variant. Hij zette die variant in met een nadrukkelijk taal- en cultuurpolitiek doel. Met zijn literatuur nam Cairo afstand van een eeuwenlange koloniale onderwijspolitiek die aan de Surinamers was opgedrongen. Als identiteit zich primair uitdrukt in taal, dan moesten de mensen uit de voormalige koloniën een taal cultiveren die zo ver mogelijk weg lag van de taal van de koloniale mogend-

Ba Anansi Woi! Woi! Woi!
Die dood van Spin!
van Edgar Cairo
Surinaams theater o.l.v. Errol Caprino
Rotterdamse Kunststichting
Rotterdam:
De Lantaren
Gouvernestraat 133
Dinsdag 12, woensdag 13, donderdag 14, vrijdag 15 april 1977. Aanvang 20.30 uur. Toegang f 3,50.

Afb. 1.2 Affiche voor de voorstelling Ba Anansi Woi! Woi! Woi! (Collectie Michiel van Kempen)

heid. Respect voor de eigen talen was het begin van respect voor de eigen cultuur en identiteit. Zo gaf Cairo een eigenzinnige interpretatie van de ideeën die de Martiniquaanse psychiater Frantz Fanon had uitgewerkt in zijn twee belangrijke boeken: *Peau noir masques blancs* (1952) en *Les damnés de la terre* (1961).

Fanon analyseerde de geest van de zwarte, zoals die gevormd was in tijden van slavernij, onderdrukking en 'alledaags racisme'. Hij beschreef de weg die langs het stadium van de volledige culturele assimilatie aan het blanke voorbeeld, leidt tot verwarring, angst en walging. Aan het einde van de weg zag hij echter zelfbevrijding, verzet en een manifestatie van zwart zelfbewustzijn dat witte waarden en ideeën ter discussie stelt en aan het wankelen zal brengen.

In zijn essay *Een bufferkultuur voor de minderheden* zette Edgar Cairo zijn gedachten over dat laatste uiteen (Cairo 1981, 13-19). Hij sprak daarin over de positie van Surinamers in Nederland en stelde dat het handhaven van eigen taalelementen een buffercultuur voor minderheden kan creëren. Dat wat altijd gezien was als achterstand ten opzichte van de Nederlandse cultuur wordt zo sterk gerelativeerd. De Surinaamse Nederlanders verlenen prestige aan hun eigen cultuur, en scheppen zo bovendien de mogelijkheid om een bijdrage te leveren aan de 'moedercultuur', dus aan het versterken van het Nederlands zoals dat in Suriname gesproken wordt. In de inleiding tot zijn eerste bundel columns, *Ik ga dood om jullie hoofd* (Cairo 1980b), had hij al betoogd dat langs deze weg ook een Surinaamse inbreng in de taal en cultuur van Nederland mogelijk is.

Aanvankelijk oogstte Cairo veel lof voor zijn bijzondere columns in *de Volkskrant*, maar op den duur begon zijn taalbarok en soms ondoordringbare taalgebruik sommigen ook te irriteren. De redactie verzocht hem in een wat beter toegankelijk Nederlands te gaan schrijven. Dat deed hij vanaf juni 1980, al schakelde hij niet over op het ABN. Uiteindelijk stond ook voor hem de communicatie voorop en daar kwam nog bij dat hij na elf jaar Nederland langzaam van de Surinaamse situatie was weggegroeid (Span 1987, 64).[3]

Met de roman *Dat vuur der grote drama's* (1982) keerde hij het 'Cairojaans' de rug toe, al leek dat niet van harte te gaan. De roman, waarvan delen zich afwisselend afspelen in een hedendaagse Nederlandse wijk en in de slaventijd in Suriname, is opgedragen 'aan de diskriminerende meerderheid van het literaire wereldje in Nederland'. Cairo had veel mooie kritieken geoogst, maar hij voelde zich nog altijd niet honderd procent serieus genomen. In zijn nieuwe boeken, tot en met de roman *Kopzorg* (1988), zat zijn taal dicht tegen het ABN aan, al bleef hij sommige elementen van het 'Cairojaans' selectief toepassen en zette hij de dialogen en toneelclausen vaak in Surinaams-Nederlands. De roman *Nyumane/Uit Mensennaam* uit 1986 nam binnen deze fase een bijzondere positie in. Cairo wilde in dat boek zijn taal sterk Afrikaans kleuren met zinnen in een soort a-specifiek Afrikaans-Nederlands. Hij ging terug tot de oerbron van alle 'negerverdriet': een deels mythisch verhaal over de verdeeldheid van Afrika. In *Nyumane/Uit Mensennaam* leidt Cairo dat verhaal tot het drama van de mensheid in haar totaliteit. Hoe is de historie in staat telkens weer

zichzelf te herhalen in een bewegingsmechaniek van lijden? Wat is het systeem dat de geschiedenis heeft ontwikkeld om altijd opnieuw grote delen van de mensheid te elimineren, af te snijden van het recht op een menselijk bestaan?

Een nieuwe periode brak aan met de verschijning in 1989 van drie 'Openbaingsgeschriften', *De Jezus Passion*, *Hoogtezangen* en *Dante in Motionaeii*. Daarin bleek Cairo de 'verwarringfase' van Fanon niet voorbij te zijn. De taal varieerde van ABN tot parodieën op het Middelnederlands en volstrekt ontoegankelijke taalbrouwsels. Het was definitief afgelopen met de literaire carrière van misschien wel de meest creatieve schrijver die de kolonie Suriname ooit had voortgebracht. De *kolonie* Suriname, want Cairo publiceerde dan wel het grootste deel van zijn oeuvre na het onafhankelijk worden van de republiek Suriname, in zijn thematiek en zijn obsessies bleef hij een rebellerende, postkoloniale auteur. In zijn hantering van de taal richtte Cairo zich altijd op conservering én vernieuwing. Met zijn werk in het Surinaams-Nederlands en in het Sranan wilde hij de rijkdom van beide talen documenteren, conserveren, en ook opnieuw tot leven brengen. Het was karakteristiek voor de koloniale problematiek dat zowel de geesten in Suriname als in Nederland daar nog niet rijp voor waren. Het Nederlandse publiek bleef hem toch eerst en vooral als een negerschrijver voor een negerpubliek zien. Van een buffercultuur uit de tropen was het nooit gekomen.

Het zwijgen in Abdolah

Kader Abdolah werd in 1954 geboren in de Iraanse stad Arak als Hossein Sadjadi Ghaemmaghami (Farahani). Hij was actief in het verzet tegen het Sjahbewind en na 1979 tegen het bewind van Khomeiny. Abdolah week in 1985 uit naar Turkije en kwam in 1988 bij toeval in Nederland terecht. Daar werd hem politiek asiel verleend (Brouwers 1997). Zo begon hij pas op zijn 33ste Nederlands te leren.[4] Vijf jaar later verscheen zijn eerste verhalenbundel in deze taal, *De adelaars*. Nog twee jaar later volgde *De meisjes en de partizanen*. In 1996 begon hij in *de Volkskrant* met het schrijven van columns, die werden gebundeld in *Mirza* (1998) en *Een tuin in de zee* (2001). In 1997 verscheen zijn eerste roman, *De reis van de lege flessen*, drie jaar later gevolgd door *Spijkerschrift*. Daarna volgden nog de novelle *De koffer* (2001) en de romans *Kélilé en Demné* (2002) en *Portretten en een oude droom* (2003).

De reis van de lege flessen is een van de meest succesvolle romans ooit geschreven door een migrantenauteur in het Nederlands. Ik geef hier de plot kort weer: de Iraanse vluchteling Bolfazl ondergaat zijn inburgeringsproces in Nederland in een dorp aan de IJssel. Hij komt te wonen naast René die homoseksueel blijkt te zijn. In voortdurende flashbacks naar zijn verleden in Perzië, door de langzame verwijdering van zijn vrouw die meegaat met de westerse moderniteit en tijdens het bezoek van zijn moeder ervaart Bolfazl hoe zijn leven op zijn kop is gezet. Buurman René

gooit zich voor de trein. Met de nieuwe buurman heeft Bolfazl een veel slechter contact, maar interessant is wel dat hij een radiozender bezit.

Kader Abdolah moest het Nederlands veroveren en dat geldt evenzeer voor de hoofdpersoon uit *De reis van de lege flessen*, Bolfazl. De stijl van de roman weerspiegelt dat op verschillende plaatsen. De predicatieve zinnen zijn kort, rechttoe rechtaan, en bevatten zelden een onderschikkend zinsverband. De personen communiceren in zinnetjes van slechts enkele woorden. Het eerste contact met buurman René verloopt ook op het niveau van de taal op een aarzelende manier (Abdolah 1997, 10). Taal en werkelijkheid vormen één geheel, maar voor Bolfazl zijn ze beide even vreemd. Het groen van de omgeving, de mist en de buien, de blootheid van de mensen: 'Aan die blote benen, buiken, borsten, billen en aan de taal moest ik wennen. En René, mijn buurman, zou ik zonder onderbroek moeten accepteren' (11). De ik-figuur realiseert zich de omslag des te scherper, daar zijn vrouw het Nederlands sneller beheerst dan hijzelf (16; 85; 109). Als taal en werkelijkheid één identiteit vormen, dan volgt daaruit dat Bolfazl een taal te leren heeft die niet denkbaar is in het Perzisch:

> Zijn die borsten in de spiegel van jouw dochter?
> Zo'n zinnetje zou nooit in het Perzisch bij mij opkomen. In het Nederlands kon ik het ook nooit uitspreken. Maar het op papier zetten lukte wel (Abdolah 1997, 18).

Met andere woorden: in het schrijven wordt de nieuwe werkelijkheid het eerst in taal ondergebracht en acceptabel gemaakt. Voor de betekenis van het schrijven voor Kader Abdolah lijkt me dit een cruciale passage.

Er zijn andere passages waarin de omvorming van werkelijkheid en taal fraai gestalte krijgt. Dat buurman René een homoseksuele relatie heeft is voor Bolfazl wel vreemd, maar geen reden om hem te verwerpen: de wereld die hij niet kent ontlokt hem geen oordeel. Als randfiguren van de maatschappij, worstelend met de eenzaamheid, vinden Bolfazl en zijn buurman elkaar. René maakt deel uit van een vreemde wereld die Bolfazl zich eigen moet maken. Eigen maken betekent ook het herdefiniëren van de tot dan toe gekende betekenissen van de woorden. René fungeert voor Bolfazl als 'wandelend woordenboek' (24). Als de buurman voorstelt een haan op het dak te zetten om aan te geven waar Mekka ligt, dan *kan* Bolfazl eerst niet aan een windhaan denken, want een windhaan kent hij niet. 'Haan' is voor hem verbonden aan een andere wereld, aan een Perzische vertelling over Hassan de Verdwaalde, die rondtrok en zich liet leiden door zijn haan. Soms gaat aan het herdefiniëren een annexatie vooraf: het buurmeisje heet Miranda, maar krijgt lange tijd van Bolfazl de Perzische naam Mietra. Pas tegen het einde van het verhaal, wanneer Bolfazl de Nederlandse taal beter machtig is, keert ook de eigenlijke naam van het buurmeisje terug.

Voor de moeder van Bolfazl, die korte tijd op bezoek komt, bestaat de noodzaak tot het leren kennen van een nieuwe wereld niet. Zij hoeft de taal niet te herdefinië-

ren. Zij neemt dan ook krachtig afstand van de in haar ogen decadente buurman, die zij in bed gezien heeft met zijn vriend. Bolfazl stelt vragen aan zijn moeder: ‘Lagen ze in bed, moeder? Stonden ze op het bed? Deden ze iets wat niet mocht?’ (21). Maar die vragen blijven deel uitmaken van het geschreven universum van het romanrelaas, en komen niet de grens over naar de belevingswereld van de moeder: ‘Bij ons was het ongepast om zulke vragen te stellen. Zo'n gesprek kon tussen ons nooit plaatsvinden’ (21).

Is Cairo's werk een feest van de abundantie, een feest van de taalvirtuositeit, *De reis van de lege flessen* is vooral het boek van het zwijgen na de vragen. De vragen structureren het pad van de taalverovering van Bolfazl en krijgen tegelijkertijd een navrantere betekenis in het politieke verhaal van de vluchteling: ‘Typische eigenschap van ballingen: zwijgen. Een balling zwijgt omdat hij weet dat de gebeurtenissen soms anders kunnen lopen. Vaak twijfelt hij en stelt liever vragen’ (57). Vragen stellen is alleen mogelijk waar er vertrouwen is; dat ervaart Bolfazl wel bij René, maar niet bij de latere buurman. Daar wordt het opeens weer een probleem welke vragen wel gesteld kunnen worden en welke niet (128). Stilte krijgt bij de nieuwe buurman, Jacobus, een heel andere invulling. Met zijn radiozender plukt hij onverwachte stemmen uit de lucht en soms een Iraanse stem (het omgekeerde van wat gebeurt in het titelverhaal van *De meisjes en de partizanen*, waar zangstemmen uit het Westen voor de luisterende jongen een verre vrije wereld betekenen). Op geheel andere wijze accentueren de radiostiltes van Jacobus' zender de positie van de balling Bolfazl. Een karakteristiek procédé om de leegte aan te geven is in veel dialogen te zien: wat de ik-figuur zegt is vaak een echo van wat de ander zegt: ‘“Het schiet wel op”, zei hij op de derde dag. “Ja, het schiet wel op”, zei ik’ (43).

Dit is natuurlijk een geijkte truc om een dialoog gaande te houden in een taal die je niet meester bent. Maar binnen de context van het vluchtelingenverhaal is het ook een manifestatie van het vermijden van risico's. Dat wordt vooral benadrukt doordat in de vertellende passages die het denken van de ik weergeven, wel degelijk eigen, niet-uitgesproken gedachten worden neergelegd. Dat gebeurt bijvoorbeeld wanneer de ik-figuur direct geconfronteerd wordt met vooroordelen van het personeel in een blikfabriek. Hij verzwijgt zijn woede, maar neemt wraak in zijn hoofd (107-108).

Het eigen denken van de ik-figuur voert de balling met regelmaat terug naar zijn land van herkomst. Ook dat is een logisch gegeven binnen de fase van nieuwetaalverwerving, maar tegelijkertijd geeft de vluchteling daar weer een bijzondere inhoud aan:

Omdat ik een balling ben, relativeer ik de dingen op een vreemde manier. Beter gezegd, ik zoek een overeenkomst tussen gebeurtenissen. Het is verrassend dat mijn geheugen me daarin steunt. Mijn geheugen zoekt meteen in mijn verleden naar een parabel (55).

Vluchten is een constante terugkeer naar de plek waar je vandaan komt, luidt een fraaie paradox in de roman (141). Het verleden is zowel het domein van zijn

dromen, een fantasiewereld die zich enkel in zijn hoofd aan hem openbaart, als zijn houvast in een wereld die hem verwart en zijn oude identiteit doet verliezen:

> Ik riep: 'Weg met mijn verleden.'
> Maar wie zou ik kunnen zijn zonder die herinneringen van mijn geboorteland? Hoe kan ik hier in dit vochtige land naar de betekenis van woorden zoeken zonder dat de kachel van mijn ouderlijk huis in mijn hoofd brandt?' (73)

De soepelheid waarmee die overgangen - overigens heel bewust - worden gerealiseerd, is een van de grote kwaliteiten van *De reis van de lege flessen*. Zo haakt Kader Abdolah aan het einde van het verhaal het verleden in het heden door bijna achteloos de knoopjes van de blouse van René's dochter Miranda te registreren, waar hij zoveel eerder de knoopjes van de blouse van een meisje in zijn geboortedorp beschreef (73; 148).

Fraai is ook de wijze waarop het motief van de pruimenboom in het verhaal wordt vervlochten. De eerste maal komt het motief voor op pagina 16, waar de ik in een herinnering aan zijn jeugd verhaalt hoe de laatste pruimen aan het boompje moesten blijven hangen om op de dag van grootvaders begrafenis opgegeten te worden. Ook buurman René heeft een pruimenboompje. Dat hier een doodsaankondiging in schuilt, ziet de lezer pas bij herlezing, wanneer de zelfmoord van René al verteld is. De 'Perzische' associatie van het pruimenboompje met de dood (of met iets negatiefs: Bolfazls moeder weigert de foto die René heeft gemaakt op het moment dat zijn dochtertje haar een pruim gaf) lijkt aanvankelijk niet te kloppen. Na een hele tijd spoorloos verdwenen te zijn, keert René toch terug (47). De nieuwe realiteit is niet die van het mythische Perzië. Eerst later volgt René's zelfmoord en uiteindelijk moet ook de boom eraan geloven: de nieuwe buurman hakt hem om (113-114).

In de grote roman *Spijkerschrift* koos Kader Abdolah Perzië tot decor, een Perzië dat van een land van rurale tradities transformeert in een modern land waar mensen onder staatsterreur proberen hun waardigheid te behouden. Ismaiel is de zoon van Aga Akbar, een doofstomme man die tijdens zijn leven werkte aan een boek in een zelfontworpen spijkerschrift. Na zijn dood wordt het boek bezorgd bij de naar Nederland gevluchte Ismaiel. Die stelt zich tot taak het boek toegankelijk te maken, net zoals zijn doofstomme vader zich vroeger verstaanbaar probeerde te maken. Vergeleken met *De reis van de lege flessen* heeft Kader Abdolah zich als Nederlandstalig schrijver met *Spijkerschrift* enorm ontwikkeld. Geografisch en naar tijd zijn de handelingen breder en complexer. De schrijver vlecht tal van verhalen in zijn hoofdverhaal en met de reconstructie van het vaderverhaal worden verschillende multi-perspectivische lagen ingebouwd. De zinsbouw is complexer geworden, al blijven verschillende stilistische kwaliteiten van het vroegere werk bewaard.

Hollanders zijn gedegenereerde lieden

Twee migranten in Nederland die schrijven alsof hun leven er van afhangt..., maar wat een wereld van verschil in achtergrond, taalkunst en publieke waardering.

Edgar Cairo stamde uit een geslacht van Afrikanen uit de Para, het Surinaamse district waar de bevolking nog veel van de oude Afrikaans-Surinaamse cultuur bewaard heeft. In de Para spreekt men een diep, nauwelijks door andere talen beïnvloed Sranantongo. Tegelijkertijd groeide hij op in een voormalige Nederlandse kolonie waar de Nederlandse taal juist vanwege het grote aantal verschillende bevolkingsgroepen een sterke 'overkoepelende' positie kon behouden - veel sterker dan op de Antillen. Dat Nederlands werd sinds 1876 met harde hand doorgevoerd in het onderwijs. Suriname had veel vroeger een algemene leerplicht dan Nederland! Die positie van het Nederlands had uiteraard een desastreus effect op het zelfvertrouwen van de mensen ten aanzien van het gebruik van hun eigen volkstalen.[5] Anderzijds betekende het dat grote contingenten Surinaamse emigranten geen enkel taalprobleem hadden toen zij in Nederland arriveerden.

Cairo zoog het Nederlands in het onderwijs op en besefte, zoals uit tal van opmerkingen in zijn werk blijkt, dat alleen een zo Surinaams mogelijke variant van het Nederlands de kloof tussen de vreemde taal en de eigen psyche van de Surinamers kon verkleinen. Werkend vanuit het ABN holde hij de taal van de kolonisator uit om die te vullen met de Surinaamse eigenheid. Bovendien verbeeldde hij met die taal de historische en eigentijdse wereld van de Surinamers, in eigen land en overzee. Die verbeelding bood hij aan op de Nederlandse literaire markt. Pas toen hij merkte dat daar communicatieproblemen ontstonden, begon hij water bij de wijn te doen en boog hij zijn taal om in de richting van een meer toegankelijk Nederlands.

Het Surinaams-Nederlands vond tot aan de Surinaamse onafhankelijkheid fervente tegenstanders in Suriname - en is soms zelfs nu nog omstreden. Het Surinaams-Nederlands was niet gestandaardiseerd, week af van de heilige norm van het ABN en maakte leraren dus onzeker over wat ze wel en niet konden onderwijzen, over wat ze konden goedkeuren en waar de rode pen doorheen moest. Belangrijker was dat het Surinaams-Nederlands een *brokobroko* (gebroken) Nederlands was en als zodanig een obstakel vormde bij het opklimmen op de maatschappelijke ladder. Zelfs de romans van Bea Vianen, die verschenen bij gerenommeerde Nederlandse uitgeverijen als Querido en De Bezige Bij, waren op de middelbare school lange tijd verboden voor het mondeling examen Nederlands 'vanwege het ontoereikende niveau van haar werken' (Korsten 1982, 55, 56). Edgar Cairo ging veel verder dan Bea Vianen, die door Nederlandse lezers moeiteloos begrepen kon worden. Zijn taal riep soms extreme reacties op. In een ingezonden brief in *de Volkskrant* schreven vier Surinamers:

> Die stukken hebben een kinderachtig beeld van de Surinamer gekweekt en daar lijden mensen onder. Die stukken hebben niet het effect wat u dacht. Men lacht om die

> stukken en de kinderlijkheid die Cairo naar voren brengt in zijn stukken. U weet net als ik dat Hollanders gedegenereerde lieden zijn zonder emoties (Forster, Soekdeew e.a. 1980).[6]

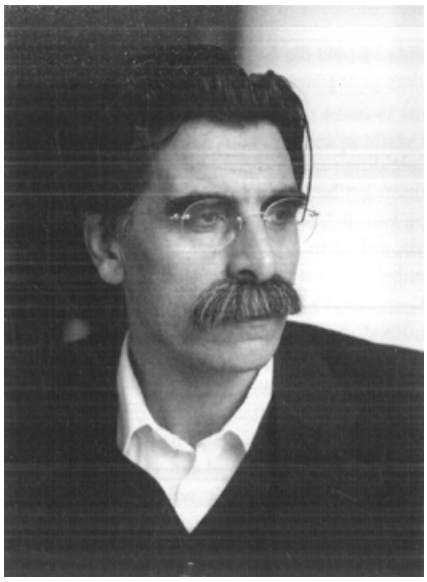
Cairo had er in de inleiding van zijn eerste bundel columns al op gewezen: negatieve reacties van Surinamers op het Surinaams-Nederlands gingen niet in eerste instantie om een afwijzing van de taalvorm op zichzelf, maar wortelden in een koloniaal complex van afgunst, onbegrip, twijfel, racisme, domheid, gebrek aan intelligentie, angst, onkunde, onbekendheid met bepaalde verschijnselen en/of verdringing (Cairo 1980b, 9-47).

Cairo zette zijn opvattingen herhaaldelijk duidelijk uiteen, maar wat betreft de taalcreatie bleef de schoen wringen, evengoed bij de Surinamers als bij de Nederlanders. Het publiek herkende en erkende Cairo's taal niet als een afspiegeling van de eigen Surinaams-Nederlandse volkstaal. Zowel de dichte concentratie van Surinaams-Nederlandse taalverschijnselen, als de neologismen van Cairo-makelij maakten dat lastig. In Suriname bleef Cairo wel een vaak gelezen auteur, vooral met zijn eerste roman *Kollektieve schuld*. Maar de waardering was bepaald niet unaniem positief en aan een 'buffertaal' had het publiek daar natuurlijk helemaal geen boodschap. Cairo werd eerst en vooral als migrant gezien, die schreef in een context die achtduizend kilometer van Suriname af lag. Anderzijds besefte het Nederlandse lezerspubliek na zoveel boeken van Cairo dat de portee van zijn werk in wezen alleen door Surinamers te doorgronden was. Daarmee raakte Cairo tussen wal en schip. Hij had de bron van zijn schrijverschap te danken aan de cultuur en talen van Suriname, maar schreef te hermetisch voor een nieuw publiek.

Inruil

Kader Abdolah nu vertrok vanuit een radicaal andere positie. Hij moest zich alles nieuw verwerven: de taal, de werkelijkheid, het publiek. Zijn enige houvast was een verleden dat een vorm en een taal had die niet communiceerbaar waren in zijn nieuwe omgeving. Hem restte niets anders dan een complete inruil van zijn literaire instrumentarium. Hij moest een totaal nieuwe taal hanteren, het Nederlands. Maar in die taal kon hij ook allerlei zaken tot uitdrukking brengen die hij in zijn moedertaal niet kon uitdrukken. In zijn *Volkskrant*-column van 11 juni 1996 schreef hij:

> De Nederlandse taal is een vijand. Een bezetter. Duitsers in de Tweede Wereldoorlog. Ik ben beroofd door vreemde woorden. (...) In de bergen van mijn vaderland ligt het graf van mijn broer leeg. De bezetter heeft het lijk van mijn broer meegenomen en begraven in de grond van de Nederlandse taal.[7]



Afb. 1.3 Kader Abdolah (foto: Harry Pierik)

Wat er van zijn oude werkelijkheid moest worden overgebracht, probeerde Abdolah in de nieuwe taal te haken. Hij vervlocht oude verhalen in het nieuwe verhaal, in de wetenschap dat een deel van de oude werkelijkheid nooit gezegd zou kunnen worden, onuitdrukbaar bleef. ‘Voor wie weg is, heb je geen woorden meer’, zegt Bolfazl over de verdwenen René (Abdolah 1997, 83). Die woorden hebben minstens zoveel kracht voor de personages uit het Perzische verleden van de ik-figuur. Een van de ontroerendste momenten uit *De reis van de lege flessen* ontstaat op het moment dat het niet-zegbare toch gezegd moet worden: Bolfazl moet het lichaam van René identificeren en die identificatie bestaat bij de gratie van de schriftelijke betekening van de identificatie. René wordt weer bevestigd als aanwezig, al is hij dan dood. Daarna doet de taal er niet meer toe en Bolfazl begint in het Perzisch voor hem te bidden (Abdolah 1997, 91-92).

Aan waardering heeft het Kader Abdolah niet ontbroken. Hij ontving voor zijn eerste boek, de verhalenbundel *De adelaars*, het Gouden Ezelsoor. Vervolgens kreeg hij het Charlotte Köhler-stipendium voor *De meisjes en de partizanen*, de bundel waarmee hij de long list behaalde van zowel de AKO-Literatuurprijs als de Libris-Literatuurprijs. Voor zijn columns *Mirza* kreeg hij de Mediaprijs 1997. Daarna heeft hij de E. du Perron-prijs gekregen voor *Spijkerschrift* en in 2000 ook nog een koninklijke onderscheiding. Die erkenning kwam vanuit de Nederlandse gemeenschap. De Iraanse achterban bracht aanzienlijk minder waardering voor zijn werk

op. Daarin speelde niet alleen mee dat Abdolah het Perzisch inruilde voor het Nederlands, maar ook dat met die taalwisseling dingen gezegd werden die in het Perzisch ongezegd zouden blijven. Edgar Cairo, de grootste Surinaamse romanschrijver na Albert Helman, de grootste dichter in het Sranan na Michaël Slory en de grootste toneelschrijver die Suriname ooit gekend heeft, kreeg noch in Nederland noch in zijn geboorteland ooit enige onderscheiding van literaire, koninklijke of presidentiële aard.

Abdolah en Cairo zijn niet toevallig gekozen, ze vormen de uitersten van een heel breed spectrum. Hun relaas bewijst het gelijk van alle schrijvers die vinden dat zij tekort worden gedaan wanneer zij in de grote deelverzameling van de migrantenliteratuur worden geperst. Maar tegelijkertijd laat het ook zien hoe fundamenteel de positie van migrant de schrijversactiviteit in allerlei opzichten beïnvloedt: thematiek, taalhantering en publiekswerving hangen ermee samen. De schrijversactiviteit van migranten wijkt fundamenteel af van die van de schrijvers van Nederlandse afkomst. Voor migranten zijn taalbeheersing, vrijheid van meningsuiting en communicatie met het publiek lang niet altijd vanzelfsprekend, voor een balling spreekt om te beginnen de verbeeldingsvrijheid niet vanzelf. Kader Abdolah zei in een interview:

> Toen ik hier kwam had ik geen Nederlandse woorden. Ik begon met schrijven en deed dat niet voor een publiek. Ik had heel veel verhalen en die moest ik kwijt. In het begin schreef ik voor een Iraans publiek dat niet bestond in Nederland. Ik denk dat ik met mijn eigen literatuur bezig was. Ineens had een Perzische schrijver zijn handen vrij gekregen, was hij in de gelegenheid in een democratie te schrijven. Hij probeerde toen een soort Perzische literatuur in ballingschap te maken. Maar ik schreef in het Nederlands, dat was eigenlijk niet de bedoeling. Ik merkte ineens dat ik het in het Nederlands deed, in de taal van mijn gastheer. Achteraf moest ik nadenken waarom ik het in uw taal gedaan had. Misschien was het een soort bevrijdingsmiddel. Op die manier kon ik de wereld van de vrijheid in zijn geheel binnentreden (Heynders en Paasman 1999, 365).

Voor de schrijver die uit een koloniale of postkoloniale situatie komt, liggen de zaken heel anders, maar verbeeldingsvrijheid, taalhantering en lezerspubliek zijn voor die auteur evenmin vanzelfsprekendheden. De verbeeldingswereld van iemand als Edgar Cairo is geklonken aan een diep-creoolse beleving. Juist het bij elkaar komen van twee culturele werelden - versimpeld aangeduid met winti versus christendom of traditie versus moderniteit - behoort tot de kern van de creoolse identiteit. Maar hoe dat vorm te geven, wanneer de Afro-Surinaamse levensfilosofie op geen enkele wijze appelleert aan de belevingswereld van het lezende publiek in Nederland? Het ABN had voor Cairo geen geheimen. Maar altijd bleef die taal voor de man uit de kolonie een koloniale taal, een taal die een andere gedaante moest krijgen om uitdrukking te geven aan de diepste emoties van de Surinamers. Hij

maakte in tegenstelling tot Kader Abdolah geen dankbaar gebruik van de taal van de gastheer om de ‘wereld van de vrijheid’ te betreden, maar ervoer die taal juist als de taal van de onvrijheid. Hij was Caliban die de taal van de overheerser kwam bezetten en trachtte er een eigen gedaante aan te geven. Zijn lezerspubliek was evenmin een vast gegeven: noch in het eigen land, waar de leescultuur nog in statu nascendi was, noch in Nederland, waar zich wel een bereidwillig publiek bevond, maar een publiek dat de taalvirtuositeit van Cairo niet op zijn merites kon beoordelen.

Het was Cairo niet begonnen om het overdragen van culturele informatie, of het geven van een historische preek. Hij wilde de Nederlandse lezers niet zozeer doordringen van wat het kolonialisme allemaal had aangericht. Cairo wilde allereerst vertellen, verhalen vertellen die nog niet verteld waren, een deel van de geschiedenis hervertellen vanuit een andere optiek. Hij deed dat vanuit en voor de mensen die lijdend voorwerp van die geschiedenis waren geweest, van binnenuit en met zo min mogelijk talige aanpassing aan lezers van buiten, die ook graag die herschreven geschiedenis wilden aanhoren.

Kader Abdolah verbeeldde in *De reis van de lege flessen* het IJssellandschap in al zijn groene weidsheid zoals geen Nederlandse schrijver het hem zou kunnen verbeteren. De herkenning daarvan leverde hem een ruim publiek op, een publiek dat hij uit het IJsseldal meetrok naar het hoogland van Perzië. Pas zijn zesde boek, de in het jaar 2000 verschenen roman *Spijkerschrift*, speelt zich bijna helemaal af in zijn geboorteland.

Hoe intensief schrijvers hun land van herkomst ook inzetten bij hun verhaalstof en manier van vertellen, sommigen willen eenvoudigweg bij de Nederlandse literatuur horen, omdat ze in het Nederlands schrijven. Tot een dergelijke slotsom lijkt Kader Abdolah, gezien zijn laatste boek, *Portretten en een oude droom*, niet te komen. De roman verhaalt hoe de in Nederland wonende Perzische journalist Dawoed tijdens een reis door Zuid-Afrika wordt belaagd door fantomen van vroeger, gepersonifieerd in vijf vrienden waarvan er drie geëxecuteerd zijn. Uit het weefsel van overwegingen en verhalen van Dawoed en van een van zijn vrienden, wordt het heden van Zuid-Afrika verbonden met Perzische reisverhalen en gedachten over de afstand tot Nederland. In het interview dat Ed van Eeden met Kader Abdolah hield bij de presentatie van het boek op 23 februari 2003 in Utrecht, vertelde de schrijver:

> Het voelde alsof ik Nederland had verraden. De zon in Zuid-Afrika voelde op mijn huid als de zon in Iran. Deze zon was een andere dan die in Nederland. Hij bracht herinneringen terug. Jarenlang dacht ik dat Nederland mijn tweede thuis was, maar nu begreep ik dat het niet zo was.

Edgar Cairo was geen man van het IJssellandschap, maar van de woelige soela's, de stroomversnellingen en de brede pracht van de Surinaamse rivieren. Hij had in de Surinaamse schoolbanken te vaak moeten aanhoren dat de Rijn bij Lobith *ons* land

binnenstroomt. Rijn of IJssel waren wel de laatste rivieren waarvan hij de bard wilde zijn. In hoeverre zijn keuze voor Nederland een absoluut vrije keuze was, blijft de vraag. Het lijkt te zwaar een woord als ‘vlucht’ te gebruiken. Maar feit is dat hij zich binnen Suriname nooit als zelfstandig auteur had kunnen ontplooien.

Cairo vanuit zijn postkoloniale positie en Abdolah vanuit zijn positie als gedwongen migrant worstelden met een aantal gelijke problemen: de verovering van een nieuwe taal, de mentale verwerking en literaire herschrijving van het verleden, de verkenning van een nieuwe werkelijkheid. Zij deden dat beiden met gevoel voor humor - bij Cairo schaterend, bij Abdolah glimlachend. En uit beider werk spreekt veel liefde voor de kleine mens met al zijn onhebbelijkheden en grootse kwaliteiten. Maar op beslissende punten opteert hun poëtica voor een compleet andere richting. Zo ontstonden twee oeuvres die ver uiteen liggen. Cairo en Abdolah, beiden migrant, zijn geen broers maar wel buren in de Nederlandse literatuur, en zoals we weten is een goede buur altijd nog beter dan een verre vriend. Laat het Bolfazl maar vertellen.

Michiel van Kempen

Eindnoten:

1 In de bundel *Tussenfiguren* (Leijnse en Van Kempen 1998) werd het verschijnsel door een twintigtal literatuurwetenschappers becommentarieerd aan de hand van het werk van onder andere Jacob Israël de Haan, Chris Engels, Tjalie Robinson, Cola Debrot, Tip Marugg, André Schwarz-Bart, Ishmael Reed en Lieve Joris.
2 Zie voor een overzicht van leven en werk met primaire en secundaire bibliografie: Van Kempen (1990); een uitvoerige analyse van het oeuvre en Cairo's taalontwikkeling geeft Van Kempen (2003), dl. II: 1018-1022 en 1085-1098.
3 Vergelijk *de Volkskrant* van 21 november 1978, 14 juni 1980 en 21 juni 1980.
4 In het Letterkundig Museum in Den Haag ligt nog een manuscript van hem in het Perzisch, zo zegt hij in het interview van Heynders en Paasman (1999), 367.
5 De taalpolitiek en de effecten daarvan op de Surinaamse bevolking komen uitgebreid aan de orde in Gobardhan-Rambocus (2001) en Van Kempen (2002 en 2003).
6 Reacties verschenen in *de Volkskrant*, 21 juni 1980.
7 Isabel Hoving (1998, 50-52) analyseerde deze tekst, en noemt het citaat als schets van de interculturele taalsituatie ‘een onverwacht rauw beeld’.

September 1981. Rufus Collins geeft zijn eerste les bij STIPT.
2. Een onstuitbaar hart

Verzoek om stilte
Al wat ik wil is dit,
Vrienden - haast niets - haast alles

Nu kunnen jullie gaan
Ik heb zoveel geleefd
Dat jullie me toch eenmaal
Bewust moet vergeten
En vlakken van de lei
Want mijn hart was onstuitbaar

Maar nu ik stilte vraag
Denk niet dat ik ga sterven
Het is juist andersom
Want ik blijk te gaan leven

Het is nu eenmaal zo
Ik ben hier en ik blijf
(Neruda 1974)

Een bleke zon snijdt door de vroege grijze zondagstilte in Amsterdam. Een aantal mensen is op weg naar het Instituut voor Dramatische Vorming aan de Nieuwe Zijds Voorburgwal, iets verder dan het Cabaret van Natasja Emanuels. Zij zullen hun eerste les krijgen van Rufus Collins, Afro-Amerikaan en vernieuwend theatermaker. Sommigen komen van ver met de trein, anderen zijn op de fiets of hebben de metro gepakt. Een mengsel van onwennigheid, nieuwsgierigheid en opwinding hangt in de lucht. Sommigen kennen elkaar uit de Surinaamse Theatergroep Gado

Tjo. Er zijn ook nieuwkomers van buiten de groep uitgenodigd door Nora Roozemond, Otto Romijn, Rik van Hulst of Marijke Tamineau voor de workshop met die Amerikaan die bij The Living Theatre heeft gespeeld. Het is een eer uitgenodigd te zijn, want theater is voor iedereen al wel een ambitie, maar een vak? Gerda Havertong is (dan nog) onderwijzeres, Astrid Roemer geeft taallessen, Helénè Pieter is net afgestudeerd aan wat dan nog de Akademie van Expressie door Woord en Gebaar heet en werkt in het sociaal-cultureel werk. Mike Ho Sam Sooi heeft een acteursopleiding gevolgd. Orsyla Meinzak is er ook, ze heeft al gespeeld bij het Doe theater van Henk Tjon. Langzaam druppelen de aspirant cursisten de spiegelzaal op de tweede verdieping binnen. Nora is er al en zet koffie in het keukentje achter in de ruimte. Rufus Collins is er ook en doet zijn ademhalings- en stemoefeningen. Als de anderen binnenkomen, gaat hij geconcentreerd door. Degenen die de rituelen van de theaterworkshop kennen, doen hun schoenen uit en een maillot aan. Anderen hangen wat tegen de spiegels aan. Ten slotte is Rufus Collins met zijn Living Theatre-achtergrond in de wereld van theater *a somebody* en beschouwt iedereen zichzelf nog als *a nobody*. Er zijn veel Surinamers en wie elkaar kennen, babbelen de onwennigheid weg. Dan komt Nora met de koffie en breekt het ijs. Rufus stopt zijn solo warming up en maakt contact, intens kijkend door zijn bril. Nora stelt Rufus voor. Met zijn krachtige galmende stem geeft hij highlights uit zijn leven. Het leven met The Living, het reizen door Europa, zijn voorstelling dit voorjaar in het Soeterijntheater. Orsyla heeft die gezien.

Rufus wil aan het werk en staat op om Katha Kali-bewegingen voor te doen, technieken uit het klassiek Indiaas theater, die hij als warming up gebruikt. De cursisten transformeren naar acteurs. Hij heeft muziek waarop een *mindtravel* wordt uitgevoerd. De primaire emoties bang, boos, blij en verliefd worden losgemaakt. Iedereen komt voor de groep te staan en vertelt in zijn of haar eigen taal iets uit zijn of haar levensverhaal. Rufus geeft aanwijzingen over klank, ruimtegebruik en het hanteren van zenuwen. Hij loopt het speelvlak in, gaat naast de acteur staan en laat zien hoe hijzelf het publiek zou benaderen. Er komen verhalen over beroemde actrices: over Marilyn Monroe, die tot wanhoop van de regisseur, na de cursus *method acting* alsmaar vraagt naar het 'why'.[1] Tegen de lunch is elke zondagmorgenverveling verdwenen.

Na de pauze, die uitloopt, is het moeilijk de concentratie van de morgen weer op te pakken. Rufus heeft een scène meegebracht van een Amerikaanse schrijver die niemand hier nog kent: August Wilson. De tekst wordt gelezen, de rollen verkend. Rufus verdeelt de groep in subgroepjes. Elk subgroepje gaat aan de gang om het verhaal uit de tekst te vertellen op een erf in Suriname, bij het Waaigat aan een groepje rondhangende jongens in Willemstad. De tekst zelf mag niet meer gebruikt worden. Elke groep moet twee versies maken: één waarin het verhaal zonder woorden wordt verteld, met beweging en geluiden en één in Sranantongo en Papiamento. Rufus, die beide talen niet spreekt, geeft terug wat klankkleur met het verhaal doet. Op het eind van de dag worden alle scènes aan elkaar geplakt en wordt aan ritme, opkom-

sten en afgangen gewerkt. De kracht van het komische in de oorspronkelijke tekst duikt af en toe op en iedereen schiet in de lach.

Rufus vertelt zijn plannen. Hij wil dat iedereen een groep opricht, hij wijst erop dat als je iets wilt in het theater je eerst zelf gedisciplineerd moet zijn. Hij vertelt over zijn jarenlange training in klassiek ballet en hoe hij uitgekozen werd als twaalfjarige voor een prestigieuze beurs in klassiek ballet. Maar, gegrepen door de preek van een missionaris, koos hij ervoor om naar het seminarie te gaan. Met deze eerste workshop is het ijs gebroken en iedereen noteert de volgende workshopbijeenkomsten. De bleke zon schijnt voluit als de deelnemers naar buiten komen en de Spaanse bar aan de overkant inschieten, om iets te drinken en te eten, voor zij weer verdwijnen in de Amsterdamse avonddrukte.

Entr'acte

Uiteraard is deze eerste les een reconstructie. Het beschrijven van het Hollandse deel van het levensverhaal van Rufus Collins is hakken in ijs. Zoals ‘theater maken hakken in ijs is’, aldus Wim Meuwissen (artistiek leider aan de theateropleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht), omdat ‘je beelden maakt, het beeld smelt weg en wat overblijft is de herinnering van toeschouwers en makers’. Collins is in 1996 overleden en zijn voorstellingen bestaan net als zijn levensverhaal alleen nog in de herinnering van mensen.

Hélène Pieter, deelneemster aan de workshops van STIPT (Stichting Interculturele Projecten op Theatergebied), en Otto Romijn, die Rufus Collins ‘uitgevonden heeft’ zoals hij het ironisch formuleerde, putten uit hun geheugen voor dit hoofdstuk. Ze hebben bijgedragen aan het ontwarren van Rufus Collins' betekenis voor het Nederlands theater. Helen Kamperveen, die haar eerste dragende rol bij Rufus Collins speelde, en Maarten van Hinte, nu artistiek leider van Made in da Shade, hebben mij verteld over hun eerste periode met De Nieuw Amsterdam (DNA), het gezelschap dat Collins samen met Henk Tjon oprichtte in 1986. Alida Neslo, momenteel artistiek leider van DAS Arts, ging in op de slechte tijd begin jaren negentig. Werk van Collins is uit het archief van De Nieuw Amsterdam opgediept en Gerrit Wijnhoud, vanaf het begin zakelijk leider van DNA, haalde en passant herinneringen op.

Behalve deze herinneringen is voor dit hoofdstuk bekeken wat er anno 2000 beklijfd is van Rufus Collins' missie in het Nederlands theater. Zijn levensverhaal en de opkomst van het ‘minderhedentheater’ in Nederland blijken onlosmakelijk met elkaar verbonden. Wat duidelijk naar voren komt is: Rufus Collins was hier en bleef hier. Hij heeft het Nederlands theater beslissend veranderd en velen diepgaand beïnvloed.

Boegbeeld

Rufus Collins was een Afro-Amerikaan, die in de jaren zestig deel uitmaakte van The Living Theatre. The Living Theatre was een experimentele theatergroep onder leiding van Julian Beck en Judith Malina. Beck en Malina vormden een theatergroep, waarvan de leden ook als commune samenleefden. Ze protesteerden tegen de vervreemdende structuur van de kapitalistische samenleving en zochten naar een vorm van theater waarin het dagelijks leven verbonden was met wat er op het podium getoond werd. Hun motto luidde: 'Liberate yourself, Abandon Theatres, Find new forms' (Silvestro 1971). Vanaf begin jaren zestig reisden ze door Europa. Hun meest bekende voorstelling, *Paradise Now*, werd in 1968 in Avignon verboden omdat zij de voorstelling gratis op straat speelden naast de uitverkochte festivalvoorstelling. The Living Theatre vormde een onderdeel van de tegencultuur in de Verenigde Staten. Deze tegencultuur werd gemaakt door de hippiebeweging met haar sensitivity training, drugsexperimenten en oosterse invloeden, en getekend door een politiek van anarchisme en pacifisme. The Living Theatre zag het toen gangbare theater als onderdeel van het establishment en ging op zoek naar een theater dat voor iedereen toegankelijk was.

Collins kwam in de jaren zestig na zijn theateropleiding op New York's Circle in the Square bij The Living Theatre. Zijn eerste voorstelling was *The Brig*. Hij kwam bij The Living Theatre in aanraking met alle aspecten van het vak. Hij speelde er belangrijke rollen, deed de belichting, maar maakte er ook de toiletten schoon. Omdat Amerika de grenzen sloot voor het te subversieve Living Theatre, maakte Collins de woelige jaren zestig in Amerika met de burgerrechtenbeweging van Martin Luther King en de Black Panther-beweging op afstand mee. Geboren en getogen New York, Harlem, kende hij het Amerikaanse racisme van huis uit en ervoer hij de economische gevolgen van het racisme in het dagelijks leven van dichtbij.

Otto Romijn, voorzitter van de Raad voor de Kunst en programmeur van het Soeterijntheater, haalde Collins naar Nederland. Eind jaren zeventig was hij op zoek naar 'zwarte' voorstellingen en ontmoette hij Collins in het Keskidee Centre, een *fringe* theatertje in Londen.[2] Als resultaat van een workshop voor Jamaicaanse theatermensen zag Romijn een voorstelling van Collins. Hij nodigde hem uit deze voorstelling in Amsterdam te spelen.

In die tijd zat Romijn in een 'nogal interdepartementaal clubje, zonder enige macht en heerlijkheid'. Dat clubje signaleerde dat de Nederlandse bevolking veranderde van samenstelling, maar dat de overheid geen benul had wat ze met deze nieuwe mensen aan moest. Naast Romijn zaten Nora Roozemond, inspecteur Drama bij het ministerie van CRM, Rik van Hulst en Marijke Taminiau, beleidsmedewerkster bij het ministerie van Binnenlandse Zaken, erin. In diezelfde tijd richtte Mike Ho Sam Sooi in 1980 de Surinaamse groep Gado Tjo op en vroeg subsidie aan voor een productie en een theatertraining. Naast Gado Tjo bestonden ook andere theatergroepen met een onhollandse etnische achtergrond.

Het interdepartementale clubje besloot tot oprichting van de Stichting Interculturele Projecten op Theatergebied. STIPT was bedoeld om zichtbaar te maken wat kunst voor en door migranten kan inhouden. Romijn vond dat STIPT een boegbeeld nodig had. Een boegbeeld dat aansprak bij de verschillende allochtone groepen in Nederland en bij de pers en beleidsmakers. Romijn onderkende in Collins de kwaliteiten van zo'n boegbeeld. Otto Romijn over Collins:

> Hij was een charismatische man, een samenbindende man. Hij had zijn rastahaar, zijn ronde brilletje en hij was altijd met zijn imago bezig. Ik vond het een leuke man. Het was een lastige man, die Rufus, maar tussen ons ging het goed. Zo nu en dan schold hij mij uit: ik was de witte, en hij was natuurlijk zwart en daar was ie buitengewoon mee bezig. Hij heeft me verteld dat hij als enige zwarte op een seminarie gezeten heeft - hij heeft een goede opvoeding gehad - en hij heeft zich heel die schooltijd lang niet gerealiseerd dat hij zwart was. Tot hij op een bepaald moment in de spiegel keek en plotseling zag dat hij zwart was.

Migratiegolven in Engeland en Nederland

Na zijn Living Theatre-periode ging Collins in musicals spelen. Als acteur stond hij in West End-producties, en via die producties kwam hij in Europa en Londen terecht. Daar raakte hij betrokken bij het ‘Black Theatre’ in Engeland. Black Theatre kwam op in de jaren zeventig en kende vooral groepen die rond mensen van één etniciteit waren georganiseerd. Vooral Aziatische en Caribische kunstenaars waren actief. Het begon met de emancipatie van de ‘zwarte’ acteur en met andere thema's op het podium. Een zoektocht naar een gekleurd theaterpubliek kwam op gang. Tweede- of derdegeneratie Jamaicanen wilden zich echter niet per definitie ‘zwart’ voelen. De wenselijkheid van een ‘integrated cast’ in het ‘witte’ toneel werd een discussiepunt (Lavrijsen 1990, 37). Londen speelde in Europa een voortrekkersrol. Migratie uit ex-kolonies had in Groot-Brittannië eerder plaatsgevonden dan in Nederland. De bevrijdingsstrijd in India had niet alleen een politieke maar ook een duidelijke culturele inzet. Ook de bevrijdingsbewegingen uit het Engelstalig Caribisch gebied waren militant en ontwikkelden onder invloed van Bob Marley en zijn Rastabeweging een zwart zelfbewustzijn. Hierdoor claimden deze bevolkingsgroepen in Engeland eerder het recht op deelname aan en beïnvloeding van de Engelse cultuur. Zwarte kunstenaars organiseerden zich doelbewust in eigen theatergroepen. Collins raakte in de jaren zeventig betrokken bij deze theaterbeweging.

De migratie in Nederland werd begin jaren tachtig door vier grote groepen gedomineerd. De Surinaamse golf kwam op gang rond 1975 bij de onafhankelijkheid van Suriname en de keuzemogelijkheid voor een Nederlands óf een Surinaams paspoort. Van oudsher werden Surinaamse intellectuelen, bij gebrek aan hoger onderwijs in Suriname zelf, al in Nederland opgeleid en soms bleven zij er. In 1975 kwam

de ‘gewone’ Surinamer deze groep in groten getale versterken. Hoger opgeleide Antillianen kwamen ook in hoofdzaak voor studie naar Nederland en bleven sporadisch in Nederland werken. Pas sinds de verslechtering van de Antilliaanse economie, na de sluiting van de Shell in 1986, kwamen in de jaren negentig jonge ongeschoolde Antillianen hier hun geluk zoeken. Verder kende Nederland in 1980 twee andere migrantengroepen: Turken en Marokkanen. Als ‘gastarbeiders’ deden Turken en Marokkanen in cultureel opzicht nog amper mee. Maar linkse Turkse intellectuelen migreerden in 1980 massaal naar West-Europa, met name naar Duitsland, om het kolonelsregiem in Turkije te ontvluchten. De Marokkaanse gemeenschap kreeg in Nederland nooit een hoger opgeleide impuls vanuit eigen land. Zij krijgt nu (anno 2004) via het Nederlandse onderwijssysteem voor het eerst een eigen kader.

Binnen dit samenspel van immigratiegolven lag het begin jaren tachtig voor de hand dat Surinamers het artistiek leiderschap van het intercultureel Nederlands theater op zich namen. Maar met de komst van Collins werd een boegbeeld gevonden dat meerdere ‘minderheidsgroepen’ zou kunnen verbinden. Romijn: ‘Collins besefte heel goed dat hij geen Surinamer moest zijn: hij heeft altijd geweigerd Nederlands te spreken. Hij sprak Engels, zo kon hij een exoot zijn en blijven.’ Collins ging later niet meer terug naar Engeland. Midden jaren tachtig maakte Engeland een recessie door, die een verrechtsing van het beleid met zich meebracht. Deze verrechtsing had grote gevolgen voor de financiering van het Black Theatre en voor het dagelijks leven van homoseksuelen. Amsterdam met zijn liberale internationale homoscene was een ideale biotoop voor een ‘nicht’ als Collins.

Hollande d'outre mer

Hoe de eerste les van Collins bij STIPT ook verlopen is, het is een groot succes geweest, want al in 1982 reisden drie Nederlandse groepen van kleur af naar het Theaterfestival van Avignon in het kader van *Hollande d'outre mer*. Eén daarvan had Collins geregisseerd: Gado Tjo. De andere groepen waren Whalili met *Marrakesh Express* en de Surinaamse groep Afoe Sensi. Gado Tjo won de Prix du Off des Troupes étrangères voor *Trawan Prakseri* (‘Tussen twee vuren’) geschreven door Thea Doelwijt. *Trawan Prakseri* was een van de eerste resultaten van STIPT. Lieke van Duin schreef over STIPT en *Trawan Prakseri*:

> De Amerikaanse regisseur Rufus Collins, internationaal een autoriteit in het zwarte theater werd uit Londen naar Nederland gehaald om Gado Tjo te regisseren en tegelijkertijd een cursus te leiden voor regisseurs uit het immigrantentheater. De cursus bleek in een sterk gevoelde behoefte te voorzien en wordt dit seizoen voortgezet onder leiding van Hélène Pieter, onder wier regie *Paramaribo! Paramaribo!* van de Surinaamse schrijfster Astrid Roemer tot een verrassend resultaat leidde. Door de inzet van de jonge Surinaamse spelers en het dwingend charisma van Rufus Collins

maakte Gado Tjo in één seizoen een fikse sprong voorwaarts (...) *Trawan Prakseri* groeide al schrijvend en repeterend tot een soepel en beweeglijk stuk muziektheater dat soms in de eerste helft aan de al bijna klassieke musical *Hair* doet denken. Vooral de training in mime, tai chi, Indiase en Afrikaanse dans heeft zichtbaar vruchten afgeworpen. De innerlijke verscheurdheid die migratie overal ter wereld met zich mee brengt, wordt in de tweede helft toegespitst op de situatie tussen Suriname en Nederland: speltempo en -niveau zakken dan wat af en de aanvankelijke dynamiek komt in dit meer concrete gedeelte niet terug. Maar Maureen Tauwnaar zingt ontroerend mooi en inituïtief maakt ze met te hevige bewegingen de machteloosheid zichtbaar om de liefde voor Sranan zichtbaar te maken. Tegenstrijdig is dat Gado Tjo enerzijds constateert dat Surinamers ook discrimineren ten aanzien van Nederlanders, maar anderzijds hun voorstelling eindigen met beschuldigende vingertjes naar het publiek toe (Van Duin 1982).

STIPT

STIPT verzorgde een theatertraining voor iedereen van kleur die betrokken was bij theater. De deelnemers aan de STIPT-training richtten eigen theatergroepen op en

Afb. 2.1 Rufus Collins aan het werk met acteurs en zijn papagaai ‘Come on’ (foto: Jean van Lingen)

Collins ondersteunde hen bij de regie. Hij reisde het hele land af om iedereen te adviseren. Met deze voorstellingen werd een festival georganiseerd: het *Toverbalfestival*. Het *Toverbalfestival* groeide later uit tot het *Stagedoorfestival*, een initiatief van De Balie, De Engelenbak en het Soeterijntheater. De groepen die toen ontstonden waren: Orsyla Meinzak met Djompo Abra (Stap vooruit); Bruin Brood en Spelen geleid door Astrid Roemer; Cariño geregisseerd door Hélène Pieter; en natuurlijk was er Gado Tjo, in 1980 opgericht door Mike Ho Sam Sooi.

STIPT repeteerde in de oude Brandweerkazerne van Amsterdam. Naast de voornamelijk Caribische groep van Rufus Collins, oefenden daar ook de Molukkers met Delta en de Turken onder leiding van Vasif Öngören en Meral Taygun. Er bestond geen inhoudelijke samenwerking tussen de diverse allochtone theatergroepen in de Brandweerkazerne. Ze kenden elkaar, maar er bleef een zekere afstand.

Ook Vasif Öngören was op uitnodiging van STIPT naar Nederland gekomen om Turks theater in Nederland te stimuleren. Hij was een Turks schrijver en theatermaker, met name gevormd door Brechtiaans theater (Van Ginkel 1984, 50). Hij startte zowel een theatergroep als een Turkse opleidingsgroep. Vasif Öngören hanteerde vanuit zijn Brechtiaanse achtergrond een ander artistiek uitgangspunt dan Collins. Öngören wilde een model van de werkelijkheid bieden, terwijl Collins nadruk legde op *selfawareness*. In 1984 overleed Öngören. Zijn dood heeft veel betekend voor het niet doorbreken van het Turkse theater in het Nederlandse ‘allochtonentheater’, zoals het midden jaren tachtig ging heten. De theatergroep El Kapisi werd omgedoopt tot Öngören, maar heeft nooit een plek in het kunstenplan kunnen veroveren.[3] Turkse theatermakers kozen vrij snel voor de optie van de ‘integrated cast’ en hielden een zekere distantie tot de strijdcultuur van het Black Theatre. Maarten van Hinte zegt hierover:

> Collins was heel bewust bezig met provoceren want hij kwam uit de tegencultuur van *The Living Theatre*. Hij wist heel goed wat hij in interviews moest zeggen om te provoceren. Juist in hoe het cultureel diverse theater genoemd werd - eerst heet het minderhedentoneel, later allochtonentoneel - zat een neerbuigend, paternalistisch toontje en daar ging Rufus Collins tegenin. Daar werden beleidsmakers na verloop van tijd heel zenuwachtig van.

Al snel zette Collins binnen STIPT ook grotere amateur/autodidactenproducties op en deed hij professionele regies. Bij de Nieuwe Komedie regisseerde hij *De Negers* van Genet (1984) en in opdracht van het Tropeninstuut *Tramlijn Begeerte*, waarin Helen Kamperveen als Blanche haar eerste hoofdrol speelde. Daarnaast regisseerde hij projecten op de theaterscholen. Vanuit STIPT en deze losse projecten ontstond eenmalig een voorbereidend jaar voor de Amsterdamse Theaterschool (1986) onder leiding van Hélène Pieter en Rufus Collins. Later, in de tweede kunstenplanperiode van De Nieuw Amsterdam, zetten Alida Neslo en Rufus Collins deze lijn door en richtten ITS DNA op als theaterschool voor de kweek van eigen talent.

In deze tijd van grote producties werd Henk Tjon Rufus' compagnon. Henk Tjon was een in Nederland afgestudeerd regisseur van Surinaamse herkomst. Collins leerde Tjon via Otto Romijn kennen. Otto Romijn karakteriseert hun samenwerking zo:

> Rufus kon niet zonder Henk in de periode van de grote producties. Hij had Henks inzicht nodig. Maar hij kon ook niet mét Henk want ook Henk is een charismatisch man en dat is precies het ingewikkelde: dan heb je twee charismatische mannen in één gebouw. Dat geeft altijd een hoop gedrang. Henk Tjon is in STIPT en DNA altijd onderbelicht geweest, want Rufus was zo verdomde aanwezig. Tjon heeft zich in het Nederlandse Theaterlandschap nooit op zijn gemak gevoeld. Bovendien voelde hij zich gediscrimineerd in de Nederlandse samenleving. Later heeft Tjon een andere keuze gemaakt en is teruggegaan naar Suriname.

The Kingdom

In 1984/85 maakten Collins en Tjon de voorstelling *The Kingdom*, naar een novelle van Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, in een bewerking van Robert Robertson. Het was een Engelenbakproductie met ongeveer dertig spelers. Deze voorstelling werd zo positief ontvangen door spelers en publiek dat het leidde tot de oprich-

Afb. 2.2 Scene uit ‘The Kingdom’, Engelenbakproduktie 1983 (foto: Jean van Lingen)

ting van toneelgroep De Nieuw Amsterdam. In *The Kingdom* wisten Henk Tjon en Rufus Collins voor het eerst expliciet te realiseren wat zij wilden met theater: een cultureel divers samengestelde cast die een voorstelling maakt over het koloniale verleden waarin muziek, dans en tekst onderling verbonden zijn en waarin uit meer tradities dan uitsluitend de westerse geput wordt. Maar bovenal een productie waaruit een groep ontstaat die betrokken is op elkaar en op het onderwerp.

Bij het vijftienjarig bestaan van DNA in 2001 zei Maarten van Hinte, acteur in *The Kingdom*, over DNA: 'Het was geen toneelgroep, het was een beweging.' *The Kingdom* zorgde voor cohesie in de groep. Vanaf die voorstelling gingen Tjon en Collins bouwen aan een eigen theatergroep en werd DNA opgericht. Maarten van Hinte kwam via zijn moeder bij *The Kingdom*:

> Mijn moeder had de oproep voor audities gezien in de *Weekkrant Suriname*. Ik was meer met rap en muziek bezig. Ik studeerde biologie, mensen zeiden wel vaker tegen mij dat ik aan het toneel moest. Daarom had ik al de selectiecursus aan de toneelschool gedaan omdat ik wilde weten wat les in acteren, toneelspelen inhield. Ik werd afgewezen. Achteraf ben ik blij dat ik afgewezen ben. Ik liet één bepaalde kant van mezelf zien: ik ben voor een deel Surinamer, voor een deel Nederlander en opgegroeid buiten Nederland. Ik voelde dat de mensen van die toelatingscursus niet met mijn Surinaamse kant overweg zouden kunnen, dus hield ik die achter.
>
> Ik had de auditie van *The Kingdom* niet voorbereid maar omdat ik tegen mijn moeder had gezegd dat ik auditie zou doen, ben ik gegaan. Toen ik bij *The Kingdom* aangenomen werd, voelde ik dat ik daar wél paste. Het ging om simpele dingen als de taal waarin ik improviseerde, zelfs het type Nederlands dat je gebruikt.

Coryfeeën en nieuwkomers

'Theater dat eruit ziet als de Amsterdamse Kalverstraat' was het motto van Collins. Hij noemde zijn theatergroep De Nieuw Amsterdam. Otto Romijn nuanceert dit: 'Dan heeft ie slecht gekeken wat er op de Kalverstraat liep, dat zijn allemaal toeristen. Ik zeg liever dat Rufus de Albert Cuyp op het toneel wilde hebben.' Collins wilde voor een gemêleerd publiek theaterstukken maken met een cast van Nederlanders met allerlei culturele achtergronden. Met het woord 'nieuw' omzeilde hij de denigrerende toon of hokjesgeest van 'allochtoon' of 'minderheid' Parallelprojecten noemde hij bijvoorbeeld De Nieuwe Hagenaars. Het begrip 'nieuwe Nederlander' dat midden jaren negentig opgeld deed, kan indirect aan Collins toegeschreven worden.

De eerste DNA-periode (1986-91) was ontzettend intensief. Artistiek was dit de meest productieve tijd. Mensen uit het buitenland liepen in en uit. Iedereen werd door Collins gestrikt om workshops te geven. DNA was in Europa een van de weinige multiculturele gezelschappen van spelers met allerlei culturele achtergronden.

Engeland en Duitsland kenden voornamelijk theatergroepen die rond spelers van één etniciteit waren gevormd.

Er kwamen gelijktijdig meerdere producties van de grond, niet altijd onder regie van Collins of Tjon. Van 1986 tot 1988 werden vooral amateurproducties gemaakt. De eerste voorstelling was *Voor vrouwen die in regenbogen geloven*, *maar ook zelfmoord overwogen*, een tekst van de Afro-Amerikaanse schrijfster Ntozake Shange in de regie van Felix de Rooy. *A Coon's Carnaval*, een musical over Zuid-Afrika, geschreven door de Belg Tone Brulin, was Collins' eerste regie voor DNA. In 1988 kwam DNA in het kunstenplan en daarna volgden professionele producties: *De Koopman van Amsterdam*, een bewerking van *De Koopman van Venetië* van Shakespeare, *Fences* van August Wilson, *Deadwood Dick*, *Antigone* van Brecht en vele andere stukken. In de cast gebruikte Collins een mix van autodidacten, zoals Kamperveen, amateurs als Van Hinte (in diens eerste periode) en mensen die in de Nederlandse toneelwereld al naam hebben, zoals Alida Neslo, Otto Sterman en Donald Jones. In Collins' strategie was het belangrijk in grote producties bekende acteurs op te nemen. Met deze aanpak begon hij bij *De Negers* en het gebeurde ook in *De Koopman van Amsterdam*. Hij wilde mensen die in het theater al bekend waren, betrekken bij de mensen die nieuw in het veld willen kwamen. De grote rollen werden aan coryfeeën gegeven, die van buitenaf kwamen. Die werkwijze blokkeerde de doorstroming. Daardoor werd DNA in die eerste professionele periode toch geen hecht gezelschap. Bovendien hanteerde Collins een centraal, vrij autoritair leiderschap, dat in Nederland met zijn andere opvattingen over gewenste machtsafstand niet zonder wrijving geaccepteerd werd.

Vanaf 1990 produceerde DNA ook Tori's. Tori is Surinaams voor vertelling. DNA wilde met de Tori's vorm geven aan de orale tradities uit diverse culturen. In *Kalina Aulan*, een van de eerste Tori's, zaten diverse vertellers rond een tafelkleed gedekt met etenswaren uit alle windstreken. Ze vertelden ieder na elkaar een eigen verhaal uit een verleden elders. ‘In lang vervlogen dagen zaten mannen voorin de kano en vrouwen hielden het roer. Zo was het leven.’ Er is een centrale verteller, de andere spelers luisteren. In een Caribische Tori (1991) zie je naast het vertellen van een verhaal ook groepsscènes ontstaan. In *Let's talk about Sex* (tekst Jenny Mijnhijmer) verandert het in een talkshow met een ladyspeaker in travestie. Direct contact met de zaal en improvisatie wordt verkend, iets wat later onder veel stand-up comedians populair werd.

Onze mensen

Collins' belangrijkste bijdrage aan het Nederlandse toneel bestond uit zijn kwaliteit als coach. Zijn passie was jong zwart talent toegang te verschaffen tot het podium en hij bracht theatermakers van kleur bewustzijn bij over clichés en het koloniale verleden. Hij schonk jonge spelers een onvoorwaardelijk vertrouwen in hun talent. Hij

wees hen op vanzelfsprekendheden over zwarten of minderheden die op het podium werden neergezet en die het Nederlands theaterbeleid beïnvloedden. Mensen die met hem gewerkt hebben, zoals bijvoorbeeld Helen Kamperveen, schetsen het beeld van een goeroe en een vakman. Kamperveen:

> Hij geloofde heel erg in je en daar ben ik heel dankbaar voor. In je beginperiode moet je iemand hebben die in je gelooft, daardoor kan je wat je wil zeggen, neerzetten. Bij Het Nationaal Toneel heb ik later onder regie van Shireen Strooker *De Meiden* van Genet gespeeld. Die grote Anne Will Blankers en ik waren de meiden. Als ik daarna weigerde om bepaalde dienstmeidenrollen te spelen, vroegen ze me 'waarom dan wel die rol in *De meiden*?' Denk je dat ik dat ga uitleggen? Het doorzien van dat soort stereotypen heb ik voor een groot deel van Rufus geleerd. Hij kon zich zo opwinden over hoe opdrachtgevers je probeerden te plaatsen in iets waarbij het niet ging om jouw talenten maar om een beeld dat moest worden neergezet, iets, dat hún beeld was, niet óns beeld. Daarin heeft hij ons alert gemaakt.

Collins introduceerde een andere werkwijze: bij elke productie organiseerde hij een uitgebreide repetitieperiode met workshops waarbij hij ervan uitging dat 'wij zelf onze mensen moeten opleiden'. Hij gebruikte daarvoor zijn internationale contacten en zijn vakmatige bagage. Collins kende allerlei aspecten van het vak: van een Westend aanpak tot klassieke tekstregie. Hij bezat een grote parate kennis van muziek, literatuur en opera. Hij was thuis in veel culturen. Collins voelde zich geroepen deze bagage door te geven. Sommige acteurs, zoals Van Hinte, voelden zich daardoor aangetrokken, maar de buitenwacht zag DNA ook als een plek voor degenen die het niet op eigen kracht haalden. Van Hinte zegt hierover:

> Mensen zeiden tegen mij: Jij bent een goed acteur, jij kan overal spelen. Subtekst natuurlijk: jij bent niet zwart, dus jij kan eigenlijk overal aan de slag: waarom wil jij dan bij DNA? De meeste mensen bleven DNA zien als amateuristisch, sociaal, folkloristisch en namen het niet serieus. Maar ik leerde daar dingen en kwam met mensen in contact die ik nergens anders op die manier zou kunnen ontmoeten.
>
> Er is een vóór en een ná Rufus Collins. Toen Rufus begon kon er nog gezegd worden dat als je zwart was, er geen toekomst voor je was op het toneel. Na Rufus kon dat paternalisme en die neerbuigendheid niet meer. Na Rufus kon niet meer gezegd worden dat er geen gekleurd talent was. Na Rufus zijn er andere inhouden ontstaan op alle theaterscholen: Afrikaanse dans of Indiaanse dans kunnen nu een onderdeel vormen van een opleiding tot acteur. Rufus heeft afgerekend met die weerstanden.

Veel, veel, veel

Over Collins' betekenis als regisseur wordt minder eensgezind gedacht. Hij bracht een ander repertoire dan tot dan toe in Nederland gespeeld werd: zwarte Amerikaanse schrijvers die over achterbuurten schrijven; herinterpretaties van het koloniale verleden door schrijvers met een Afrikaanse of Latijns-Amerikaanse achtergrond. Hij introduceerde mensen die nu erkende theaterschrijvers zijn, zoals Walcott, Soyinka en Wilson. Daarnaast herinterpreteerde hij het klassieke westerse teksttoneel. Hij bewerkte bijvoorbeeld *De Koopman van Venetië* naar *De Koopman van Amsterdam* of voerde *Antigone* van Brecht op in een bewerking van Judith Malina. Ook bracht hij voor het eerst *De Negers* van Genet met een *all black* cast.

Hij zocht naar andere vormen op het toneel door het gebruik van rituelen, orale tradities en dans uit andere culturen. Hij wilde een totaaltheater waarin muziek, dans en tekst een eenheid vormden, dat een groot cultureel divers publiek aansprak. Hij koos daarom voor herkenbare thema's, in de stijl van de populaire en commerciële cultuur, zoals soap, musical of circus of in vormen geïnspireerd op ritueel theater dat naar andere dan westerse theaterculturen verwees.

De musical *Deadwood Dick* uit 1990 is een goed voorbeeld van de volkse variant in Collins' werk. *Deadwood Dick* gaat over twee elkaar bestrijdende bendes in het wilde westen. Ze strijden om ‘the real legend of the wild west’. De ene is een ‘witte’ bende (Royal) en staat voor het gangbare beeld van de cowboy als witte Angelsaksische Amerikaan. De andere bende, die uitgescholden wordt voor half-chocolaatjes - ‘zij hebben een huid getaand als een halfbloed’ -, thematiseert het verzwegen bestaan van de latino, de zwarte of indiaanse cowboy. Via list en bedrog wint de ‘halfbloed’-bende en strijkt het geld en de eer van de ‘legend’ op. Het geheel was gezet als musical in westernstijl. Animeermeisjes liepen tussen de scènes door met bordjes *Applaus*, *Pauze*, *the End*. Scènes werden door hun opkomst afgebakend als nummers in een cabaret. Er werd gezongen, gedanst, er waren *running gags*, zoals een boef die telkens weer beroofd wordt van zijn zak met geld. De spelers spraken het publiek rechtstreeks toe. Het spel was tonend en grotesk. Er werd consequent met drie speelplekken gewerkt: een hoger gelegen en twee op de vloer. Door snel tussen die speelplekken te wisselen, leken de scènewisselingen als filmbeelden gesneden te zijn.

Fences is een goed voorbeeld van de meer sobere tekstuele werkwijze van Collins, en *The Kingdom* kun je beschouwen als een voorbeeld van herinterpretatie van het koloniale verleden waarin rituelen, winti en Afrikaanse dans een grote rol spelen. In zijn aanpak stond tekst als ingang centraal en Collins was een regisseur die de mise en scène en de interpretatie bepaalde.

Door dit soort regies heeft Collins het Nederlands theater ‘ontkeurigd’, zoals Otto Romijn het noemt. De onderwerpen en de vorm richtten zich niet naar de codes van het theaterestablishment. Collins bracht kleur en heftigheid in voorstellingen, vooral door het binnenhalen van Afro-Caribische invloeden.

Afb. 2.3 Felix Burleson als Yorkafouru in de ‘Doodsboodschapvogel’, uitgevoerd door DNA onder regie van Rufus Collins (foto: Jean van Lingen).

De kritiek op Collins' werk was dat hij te veel een boodschap bracht. In het begin werd dat door critici en beleidsmakers als vernieuwend gewaardeerd. Met DNA richtte hij zijn kritiek echter meer op Nederland. Hij nam nooit genuanceerde standpunten in. Daardoor verloor hij draagvlak bij het beleid en in theaterkringen. Volgens Neslo was het knelpunt echter dat Collins de Nederlanders nooit begrepen heeft. ‘Rufus begon gewoon heel groot, dat was het Amerikaanse aan hem, terwijl men in Nederland juist klein begint en dan uitgroeit. Het gaat om een totaal andere opvatting van het leven: Rufus kon dat niet begrijpen: je gaat groots op en groots ten onder’.

Zijn stukken werden te lang gevonden, hij kon geen maat houden. Als er vijf personages gecast waren, maakte hij er vijftig van. Het toneelbeeld werd te druk gevonden. Hij paste niet in het esthetisch principe van de soberheid, of zoals Havertong de norm in het Nederlands theater formuleert: hij was niet ‘klein, subtiel en ingetogen’ (Hoving en Mesters 2001, 131). Hij gaf te veel geld uit en niet elk door hem ontdekt talent werd ook door anderen herkend.

Toen Henk Tjon terugging naar Suriname, viel een belangrijke brug tussen Collins en de Nederlandse beleidsmakers weg. DNA dreigde in 1992 uit het kunstenplan te vallen. Collins kreeg op tournee in Zuid-Afrika te horen dat hij weg moest, wilde DNA kans maken op een tweede termijn in het kunstenplan.

Crisis

De opmaat voor de crisis begon al in 1987. Het budget voor minderhedentheater was tot 1986 gestaag gegroeid naar twee miljoen gulden, ondanks de economische recessie die de Nede landse staat noopte tot bezuinigingen. In 1987 werd voorgesteld het interdepartementale geld voor minderhedencultuur (STIPT-geld) over te hevelen naar een ander probleemveld. Allochtone kunst moest toch integreren in de reguliere Nederlandse infrastructuur, dus kon het stimuleringsgeld afgebouwd worden. In 1988 lukte het twee organisaties door te dringen in het kunstenplan omdat zij qua organisatie en artistiek beleid voldoende professioneel waren. Dit waren DNA en Cosmic Illusion.

De snel opgerichte FAT (Federatie van Allochtone theatermakers) protesteerde met succes tegen deze abrupte afbraak van stimuleringsbeleid en pleitte voor het behoud van kweekvijvers. FAT wees tevens op het gebrek aan inhoudelijke kwaliteit van de Raden voor de Kunst: er zaten te weinig allochtone kunstenaars in de vakcommissies. Alleen Norman de Palm (Antilliaans schrijver/acteur) zat al in de theatercommissie. De Palm werd daarna gepromoveerd tot lid van de kernraad. Tegelijkertijd kwam Henk Tjon in 1987 in de werkgroep toneel. Er werd een overbruggingsperiode van vier jaar ingesteld. Daarna zou de integratie en professionalisering van allochtone kunst een feit moeten zijn (Van Duin 1988).

In 1992 waren er twee potentiële partijen, die beide wilden doorgroeien in het kunstenplanbudget en niet langer beroep wilden doen op een minderhedenbudget: Cosmic Illusion en DNA. Cosmic zou zich richten op de podiumfunctie en DNA legde het accent op het functioneren als gezelschap. De raad vond twee allochtone organisaties te veel in het kunstenplan en betwijfelde de artistieke kwaliteiten van Collins. Daarop bood Cosmic Illusion onder leiding van Norman de Palm aan om de podiumfunctie te combineren met een productiehuis en met het opleiden van jonge allochtone theatermakers. Henk Tjon was inmiddels naar Suriname vertrokken. Er kwam een ‘hangen en wurgen’-advies waarbij de balans positief doorsloeg naar Cosmic. De tegenstanders van deze monopoliepositie van Cosmic Illusion, onder wie Otto Romijn, wisten een bemiddeling door de commissie-de Ruyter bij elkaar te lobbyen. Deze commissiede koos voor verscheidenheid: DNA mocht voortbestaan; Collins hoefde niet weg mits hij een artistiek (!) leider naast zich nam. Daarnaast werd het opleiden van jong nieuw Nederlands talent een kerntaak voor DNA.

In de tijd van het advies van de Raad van de Kunst maakte DNA met Collins een tournee naar Zuid-Afrika. Ze speelden *Antigone* van Brecht op het Breaking The Barriersfestival, ter gelegenheid van de vrijlating van Nelson Mandela. DNA was uitgegroeid tot een hecht gezelschap met Collins aan de top, en verder onder anderen Paulette Smit, Jenny Mijnhijmer, Otto Sterman, Maarten van Hinte, Helen Kamperveen. Kamperveen en Van Hinte ervoeren DNA als familie. Er werd hard gewerkt en veel gelachen, en Collins had de vaderrol.

Tijdens die reis hoorde Collins per fax het oordeel van de Raad voor de Kunst, dat luidde: ‘Collins is niet in staat een professioneel gezelschap te leiden.’ DNA kreeg een negatief advies. Collins voelde dit als een motie van wantrouwen. Kamperveen: ‘Ik zie hem nog als een klein kind in een hoek gekropen in die hotelkamer. Hij riep ons allemaal bij zich en wilde dat wij ons daarover uitspraken. Hij wilde een loyaliteitsverklaring van ons.’ Er was volgens Van Hinte ook toen al een zekere erosie in de groep, een licht soort opportunisme, terwijl Collins zelf juist dreef op betrokkenheid. Van Hinte vermoedt dat sommige mensen in DNA speelden omdat het voor hen de enige plek was waar ze werk konden krijgen.

Terug in Nederland vroeg Collins Alida Neslo als artistiek compagnon. Hij kende Neslo via Tone Brulin, de auteur van *Coon's Carnaval*. Neslo had al gespeeld in DNA-producties als *De Koopman van Amsterdam* en had workshops bij DNA gegeven. Neslo accepteerde en wilde zich verbinden voor een periode van twee jaar. Zij zag dat Collins de Nederlandse politiek niet begreep. Het wreekte zich dat hij geen Nederlands sprak. Collins verstond dingen half en dacht dat mensen tegen hem waren. Hij reageerde daardoor op een paranoïde manier. Zij schetst haar positie in de groep zo:

> Eigenlijk was ik voor DNA, voor de andere acteurs, een vreemdeling. Ik was niet van de familie. Ik was buitenstaander en ik wilde dat ook zijn. Ik ben geen allochtoon. Niet dat Rufus en DNA zichzelf zo noemden, maar ik accepteer die positie niet. Ik wil best wel ontwikkelingswerk doen, maar ik wil niet in het Nederlandse denkraam. Ik was nog niet genoeg verzoend met Nederland. Ik ben opgegroeid met Venetiaan als mijn leraar. Graanoogst en een paar jongens die doodgeschoten zijn, zaten in mijn klas.[4] Ik kom uit een zeer turbulente tijd in Suriname, waarin de Surinamers wakker werden. Waar de dichters met je spraken: dit is onze zaak en daar had Nederland geen plaats in. Ik kwam voor Rufus, ik kwam niet naar Nederland.

Leven of theater?

In het eerste plan voor zijn school in 1992 zat al een bijdrage van Neslo. ‘Mijn idee was heel Belgisch. Dus hadden DNA en met name Rufus dingen aangepast die ik niet goed vond. Daar was ik kwaad over en dat gebruikte hij als lokmiddel: kom hierheen dan kan jij het vormen naar hoe jij het wél wil.’ Volgens Neslo ontbrak de methode in Collins' theateropleiding. ‘Een jaar is niet genoeg om alle acteursvaardigheden te leren. Een acteurstraining vereist een methode en een regelmatige toepassing van die methode. Daarop kun je pas een school bouwen.’ Maar toen Neslo voor de samenwerking in 1993 kwam, werd Collins ziek. Hij bleek aids te hebben.

Collins kende ups en downs tijdens zijn ziekte. Hij bleef betrokken bij DNA. Hij speelde zelfs een rol in het eerste project *Shade* van Made in da Shade, de theatergroep die Maarten van Hinte en Marjorie Boston aan het oprichten waren. Maar

van de samenwerking waarop Neslo gehoopt had kwam het niet meer. In de periodes dat hij uit het ziekenhuis was, probeerden ze het wel, maar het was te inspannend. ‘Ik had dan het rooster zo ingedeeld dat hij een uur per dag kon lesgeven. Zodat hij tussen de studenten kon zijn. Anders zat hij thuis en werd hij gewoon gek. Collins was iemand, die altijd maar doorging. (...) Toen hij doodziek in bed lag, bezochten we hem vaak’, aldus Helen Kamperveen:

> Hij hield van jonge mensen om zich heen. Gek, hè, dat je je zijn leeftijd niet meer herinnert. Het was vreselijk dat hij aids had. Want Rufus was heel ijdel, had allerlei oliën om zich in te smeren. Ik herinner me dat we hem verhuisd hebben. Hij moest van zijn kleine zolderverdieping naar een aangepaste woning in de Staatsliedenbuurt. Stel je voor: al die vogels uit dat huis verhuizen. Hij is in het jaar van *Booyaka! Booyaka!* overleden.’

Booyaka! Booyaka! (een productie van Made in da Shade) werd in Suriname opgevoerd. Maarten van Hinte zei: ‘We speelden en er vloog een grote zwarte vlinder over het toneel die we maar niet weg kregen. Dat was de boodschapper.’ Het ziekenhuis belde of Neslo of Van Hinte als het slecht ging met Collins. Doktoren gaven hem vaak op, maar Collins kwam telkens weer terug. ‘Hij heeft pas leren loslaten op het moment van zijn dood’, aldus Neslo. Collins is in 1996 gestorven. Neslo kreeg daarmee de verantwoordelijkheid om DNA voor het volgende kunstenplanperiode op de kaart te zetten. Neslo nam die taak op zich omdat zij

> nog nooit zo iemand in het Nederlandse bestel had ontmoet. Iemand met zo'n overgave en vechten tegen beter weten in en nooit opgeven. Dat was voor mij een grote les. Je moet niet onderschatten wat dat geeft aan jongeren als ze zo iemand hebben. Mij stimuleerde het ook om door te gaan. Als ik Rufus niet had gekend, was ik bij DNA weggegaan omdat het zo tegen mijn natuur inging om ergens bij te horen, om vast te zitten. Ik moest mijn karakter veranderen. Dat heb ik voor hem gedaan. Ik heb hem tot de dood zien gaan, daardoor moest ik mijn taak bij DNA wel afmaken.

Neslo schreef een plan voor DNA waarin ze teruggreep op haar ervaringen bij Studio Teirlinck. Haar uitgangspunt vormde Teirlincks uitspraak: ‘Mijn roep gaat uit naar een theater dat de hele mens opeist en dat geen enkele van de menselijke uitdrukkingsmiddelen versmaadt.’ Ze legde het accent op fysiek theater en hanteerde een methode die gebruik maakte van fysieke trainingen uit diverse culturen. Ze benadrukte het opleiden van jong cultureel divers talent. Haar plan werd in het kunstenplan 1996-2000 gehonoreerd.

De erfenis

Terugkijkend naar Collins kun je vijf bijdragen onderscheiden waarmee Collins het Nederlands theater bestookte. Hij moest en zou een gekleurde cast op het Nederlands podium introduceren. Die gekleurde cast veronderstelde andere inhouden op het toneel. Niemand wilde immers meer het beeld van de dienstmeid of de crimineel reproduceren. Collins sneed de geschiedenis en de ervaring van nieuwe Nederlanders aan en introduceerde tot dan toe nog onbekende schrijvers, zoals Soyinka of Wilson. Hij introduceerde 'dramatic readings' in Nederland, iets wat nu uitgegroeid is tot het succesvolle Hollandse Nieuwe Festival van Cosmic. Thea Doelwijt, Astrid Roemer en Jenny Mijnhijmer bijvoorbeeld zijn in hun schrijverschap gestimuleerd door Collins. Ook klassieke teksten ging hij te lijf met nieuwe gezichtspunten: hij liet Gerda Havertong Creon spelen in *Antigone* of maakte van *De Koopman van Venetië* een Amsterdamse versie. Voor deze nieuwe inhouden was een andere theatertaal onontbeerlijk. Deels ontleende hij die aan de opkomende commerciële theatertaal uit de wereld van tv, Hollywoodfilm en musical, deels aan onderzoek naar orale tradities, dansculturen uit andere continenten of dramavormen uit nietwesterse theatertradities. Wat het onderzoek betreft naar andere culturen liet hij zich vooral inspireren door de Afro-Caribische cultuur. Ten slotte confronteerde hij met zijn 'onstuitbaar hart' beleidsmakers met hun impliciet paternalisme. Kunstraden en subsidiekanalen zouden zich moeten open stellen voor deskundigen uit diverse culturen.

De vraag is wat hiervan anno 2000 gerealiseerd is in het Nederlands theaterlandschap. Men is het er over eens dat Collins mensen op de kaart heeft gezet, waardoor het toneel veranderd is. Het is hem gelukt om nieuwkomers toegang te verschaffen tot het Nederlands podium. Om een indruk te krijgen hoe massaal of incidenteel die toegang is, heb ik in het *Nederlands Theaterjaarboek* (Engelander en Van Gaal 2000) geturfd hoeveel theatergroepen of productiehuizen toegang voor nieuwe Nederlanders gerealiseerd hebben. Bij degenen die het wel hebben gerealiseerd, is onderscheid gemaakt tussen de enkelingen in een hoofdzakelijk autochtone ploeg (een geïntegreerde cast) en de multiculturele cast, waarin de cultureel diverse aanpak en de *all black* cast zijn samengenomen.

Uitsluitend die groepen en productiehuizen zijn geteld die toneel maken voor volwassenen. Collins' focus was theater voor volwassenen. Alles wat door het *Theaterjaarboek* toneel genoemd wordt, is meegerekend. Muziektheater, objecttheater, dans, show, kinder-, jeugd- en jongerentheater zijn buiten beschouwing gelaten.

In de periode 1999-2000 hebben 124 toneelgroepen en productiehuizen toneel gemaakt. Van deze 124 hebben 80 een autochtone Nederlandse cast. 44 hebben een gemengde cast. Van deze 44 hebben er 24 een geïntegreerde cast en 20 een multiculturele cast. Onder die 24 met een geïntegreerde cast bevinden zich spraakmakende en onbekende gezelschappen, bijvoorbeeld Toneelgroep Amsterdam of het Zuidelijk

Toneel, maar ook Drang of Drie Ons. We mogen hieruit concluderen dat de ontwikkeling van een gekleurder toneelbeeld inderdaad op gang is gekomen.

Om de deelname van nieuwe Nederlanders op het podium niet alleen cosmetisch te laten zijn, is het essentieel dat er ook allochtone artistieke leiders zijn. Eenentwintig theatergroepen maken incidenteel of structureel gebruik van bewerkingen, regisseurs of conceptbedenkers van nieuw-Nederlandse huize. Er is geen enkele theatergroep met een *all white* cast die een allochtone artistiek leider heeft. Vooralsnog lijkt de herinterpretatie en uitbreiding van ons cultureel erfgoed of het ontwikkelen van een theatertaal die over de grenzen van de westerse reikt, voorbehouden aan theatermakers van kleur. Van de twintig theatergroepen of productiehuizen die een multiculturele cast hebben, bekennen er zestien ook in hun artistieke leiding kleur. Van de 24 theatergroepen of productiehuizen met een geïntegreerde cast doen slechts vijf dat. Hier lijkt nog een wereld te winnen.

Neslo wijst erop dat het nog te vroeg is voor een doorbraak. In de jaren tachtig begon men met mensen te interesseren en begin jaren negentig is het scholingsbeleid pas op gang gekomen. Neslo:

> Ik vind dat ze hier mensen niet de tijd gunnen. Het kost minstens twintig jaar om in het theater spraakmakend te zijn en men wil hier van de DNA'ers dat ze er al binnen tien jaar zijn. Er zijn maar weinig mensen die een groep kunnen oprichten. Dat noem ik leiders, mensen die een visie kunnen ontwikkelen en die veel mensen kunnen meetrekken en grotere groepen kunnen beïnvloeden. Daarvan zijn er maar drie. Ik heb veel leerlingen gezien, maar ja, het is geen massa. Zo als er ook maar één Rufus was. Ik zie trouwens helemaal niet zoveel grote Nederlandse regisseurs en hoe lang is die traditie hier al niet?

Het vraagstuk van interculturele deskundigheid van kunstraden en besturen is wellicht meer door Henk Tjon, Norman de Palm en andere kunstenaars van nieuw Nederlandse herkomst aan de orde gesteld dan door Collins. Juist dit onderwerp nam in het cultuurbeleid van staatssecretaris Van der Ploeg (1998-2002) een centrale rol in. Via de Atana-training voor aspirant-bestuurders van culturele organisaties probeerde hij hoger opgeleide allochtonen te stimuleren door te breken naar de informele kringen van het Kunst- en Cultuurbeleid.[5] Meer dan tien jaar na de oprichting en stille dood van de FAT (Federatie van Allochtone Theatermakers) werd het gekleurde vakmanschap van besturen pas doelstelling van beleid.

De erfgenamen

Er is onder mijn gesprekspartners een zekere eensgezindheid over het feit dat Collins' artistieke meerwaarde, afgezien van de introductie van een gekleurde cast, beperkt is. Zijn artistiek effect op het ‘witte’ toneel in Nederland is gering geweest.

Hij sloot te weinig aan bij de vernieuwingen in het Nederlandse toneel uit zijn tijd. Het Werkteater vormde vanaf 1960 een bron van nieuwe inzichten doordat het collectief en op basis van improvisatie theaterstukken ontwikkelde. Collins koos voor centraal leiderschap en had een voorkeur voor theater dat vanuit tekst start. Ook was hij onvoldoende stilist om de montageaanpak over te dragen aan het ‘witte’ toneel. Gerard Jan Rijnders en Toneelgroep Amsterdam hebben op dit punt wel met succes het Nederlandse theaterlandschap veranderd. Het ‘ontkeurigen’ van het toneel waar Otto Romijn aan refereerde, heeft vooral betrekking gehad op het toen nog bestaande politieke theater, waar de ratio en het model over vormgeving en theaterstijl domineerde.

Rufus Collins is absoluut een van de godfathers van het ‘zwarte’ theater in Nederland, ook al is dit ‘zwarte’ theater anno 2000 geen doelgroepgebonden theater meer en bespeelt het vormen en inhouden die over de grenzen van kleur heen reiken. Daar vind je de erfgenamen van Collins terug. De levendige Young Urban Streetculture in Nederland is een voorbeeld van deze ontwikkeling naar een vanzelfsprekend cultureel divers theater. De meest bekende representant is Made in da Shade onder leiding van Marjorie Boston en Maarten van Hinte. Andere voorbeelden van deze theatercultuur zijn Dox onder leiding van Hildegard Draaijer en Sassan Yaghmai en Artisjok 020 en het werk van Nita Liem. Collins heeft aan de wieg gestaan van Made in da Shade. Hij was acteur in hun eerste productie: *Shade. Shade*, zei Collins, gaf hem de opwinding terug die hij met het Living Theatre had meegemaakt. Voor Van Hinte is dat het mooiste compliment dat iemand hem ooit gemaakt heeft. Zoals Collins iets teweeg wilde brengen door de inhoud, wilde Made in da Shade dat met haar theatrale taal.

De meest opvallende erfgenamen van Collins' gedachtegoed zijn Surinamers. Zowel voor mannelijke als vrouwelijke theatermakers van Surinaamse herkomst heeft Collins veel betekend. Veel vrouwen die met hem gewerkt hebben zijn gaan schrijven of zijn bekende actrices geworden. Voor Collins' stimulerende effect op Surinaamse theatermakers zijn twee redenen aan te voeren. Allereerst de gemeenschappelijke Afrikaanse roots die zowel in Collins' theatertaal als in zijn keuze voor thema's een rol spelen. Een tweede reden is dat in de jaren tachtig een relatief grote groep Surinamers in Nederland leefde. In Nederland opgeleide Antillianen gingen vaker terug naar de Antillen om daar een theaterpraktijk op te bouwen. Surinamers waren na 1975 definitief aan Nederland gebonden en zochten hier een beroepspraktijk.

De Turken en Marokkanen ontbreken als erfgenaam. Deels is dat te wijten aan de vroege dood van Vasif Öngören, maar ook aan het feit dat Collins niet erg bekend was met de Arabische of Turkse cultuur. Turken en Marokkanen vonden Collins omgekeerd een ‘onbegrijpelijke lawaainicht’, aldus Romijn. Anno 2000 is via de Amsterdamse toneelschool en via de docentenopleiding in Utrecht een aantal Turkse regisseurs opgeleid die met Rast een plaats in het kunstenplan hebben weten te verwerven. Saban Ol en Celil Toksöz vormen de artistieke leiding van Rast.

En ten slotte is natuurlijk De Nieuw Amsterdam zelf een concrete erfgenaam van Collins. In de voorstelling *Doek* (2001, regie Aram Adriaanse) is zijn erfenis duidelijk te herkennen. Het thema van de voorstelling is oud worden in het land waarnaar je gemigreerd bent. Bejaarden van allerlei herkomst ontmoeten elkaar in Huize De Regenboog. Thema en vorm zijn verwant aan Collins' gedachtegoed. In het stuk zijn tussen de scènes vijf Bhutohdansen verwerkt en de motoriek van ouderdom wordt met verve, maar voor elke culturele identiteit anders gespeeld. Het stuk is vanuit improvisatie door de acteurs ontwikkeld. Het gaat niet uit van een bestaande tekst, zoals Collins bij voorkeur deed. Het stuk geeft een boodschap over eenzaamheid en weemoed mee. Deze boodschap wordt vooral op het persoonlijke leven van de migranten betrokken en met veel nuance en ironie gespeeld. Collins zou zeker genoten hebben van teksten als ‘welkom in het open graf van de multiculturele samenleving’. De slotzin van Pablo, een van de bejaarden (gespeeld door Nilo Berrocal), zou hem uit het hart gegrepen zijn: ‘Een leven zonder dansen, is dood zijn voor je gestorven bent.’

Nelly van der Geest

Rufus Collins
Geboren: New York, Harlem, 16 augustus 1935
Komst naar Amsterdam: 1981
Oprichting De Nieuw Amsterdam: 1986
Ontdekt dat hij aids heeft: 1993
Gestorven: Amsterdam, 4 november 1996

Regies van Rufus Collins in Nederland*
Trawan Prakseri, Thea Doelwijt, met Gado Tjo, 1981
De Negers, Jean Genet, vertaling Hans Croiset, met De Nieuwe Komedie, 1984
The Kingdom, Robert Robertson, Engelenbakproductie, 1984-1985
Egoli, Matsemela Manaka, productie van het Zuidelijk Afrika Comité, regie Henk Tjon, Regieassistentie Collins, 1986
Romeo en Julia, Shakespeare, bewerking Hans Tuerlings en Rufus Collins, Engelenbakproductie, regie i.s.m. Hans Tuerlings, 1986/87
Drie Stuiversopera, Bertold Brecht i.s.m. Ballet van Vlaanderen en Studio Teirlinck, 1991

Met DNA in oprichting:
De Dans en de Spoorlijn, David Henry Wang, vertaling Chris Houtman, 1985-1987
Tramlijn Begeerte, Tenessee Williams, vertaling Maarten van Hinte en Tom Klein 1986/87
De doodsboodschapvogel, Edgar Cairo, regie i.s.m. Henk Tjon, 1987
Pantomime, Derek Walcott, vertaling Norman de Palm, productie i.s.m. Cosmic Illusion, regie Henk Tjon, regieassistentie Rufus Collins, 1987/88

Vanaf 1988, als DNA in het Kunstenplan is opgenomen:
A Coon's Carnaval, Tone Brulin, regie i.s.m. Henk Tjon, 1987/88
De Koopman van Amsterdam, Shakespeare, bewerking Maarten Van Hinte, 1988
Fences (Schutting) August Wilson, vertaling Maarten Van Hinte, 1989
Deadwood Dick, W.B. Burdine jr. en Grenoldo Frazier, vertaling Mitta van der Maat, 1990
De nacht van de brandende apen, Tone Brulin, 1990
ON'NA, naar concept van Collins, selectie uit teksten van Mishima, Dario Fo en Francesca Rama door Alida Neslo en Paulette Smit, 1990
De Coloured Museum, George Wolfe, vertaling Leo van der Zalm, 1991
Een Tak van de Blauwe Nijl, Derek Walcott, vertaling Maarten van Hinte, 1991
Drie Stuiversopera, Bertold Brecht, i.s.m. De Nieuw Hagenaars, 1991
Antigone, Bertold Brecht, bewerking Judith Malina, vertaling O. Vanderputte, 1992
De conferentie van de vogels, Jean Paul Carrière en Peter Brook, regie i.s.m. Nilo Berrocal, 1993
Let's Talk about Sex, Jenny Mijnhijmer, 1993
El Cimarrón, Kameropera, libretto Hans Magnus Enzensberger, muziek Hans Werner Henze, regie i.s.m. Nilo Berrocal, 1994

* Deze lijst van regies is gebaseerd op het *Meerjarenplan van Theatergroep DNA 1993-1996* en op *Op weg naar de 21ste eeuw. Meerjarenplan 1997-2000*, beide van Theatergroep De Nieuw Amsterdam.

Eindnoten:

1 Method acting is een wijze van spelen die uitgaat van psychologisch ingeleefde karakteropbouw.
2 Fringetheater is vernieuwend experimenteel theater dat nog niet opgenomen is in het gevestigde circuit en in de gevestigde theaters.
3 Kunstenplan is een vierjarige subsidieronde voor de professionele kunsten. De Raad voor de Kunst geeft een kwaliteitsoordeel en adviseert de minister of staatssecretaris welke groepen subsidiewaardig zijn. Gezelschappen die subsidie krijgen, worden gevolgd en kunnen na vier jaar weer een plan indienen ter subsidie.
4 Neslo verwijst hier naar de militaire coup in Suriname in 1980 waarmee Bouterse aan de macht kwam. Acht Surinaamse leiders werden tijdens deze coup vermoord.
5 Atana is een project waarbij nieuwe Nederlanders opgeleid worden voor besturen en raden in de culturele sector en waarbij zij onderling een netwerk vormen. Het project loopt van 1999 tot 2002. De evaluatie heeft nog niet plaats gevonden.

11 september 1982. Renate Rubinstein wijdt een column aan Elisabeth Eybers.
12 juni 1982. Marlene Dumas vertegenwoordigt Nederland op Documenta 7 in Kassel.
3. Spiegelschrift en Sneeuwwitje in anti-apartheid Nederland

Vanaf hun intrede in de Nederlandse culturele wereld is het werk van de Zuid-Afrikaanse kunstenaars Elisabeth Eybers en Marlene Dumas zeer gunstig ontvangen. Opmerkelijk genoeg braken beide kunstenaressen definitief door tot de culturele elite juist in het jaar nadat Nederland het Cultureel Akkoord met Zuid-Afrika verbrak. Dat akkoord bestond sinds 1951, maar al in 1977 bevroor het kabinet-Den Uyl de culturele contacten tussen beide landen. De directe aanleiding daarvoor was de Soweto-opstand (1976), de dood van Steve Biko (12 september 1977) en het verbod op een grote groep van organisaties die in Zuid-Afrika actief tegen apartheid streden. Naar aanleiding van die verontrustende ontwikkelingen in apartheid Zuid-Afrika kwam vanuit Nederland een ingrijpende culturele boycot op gang (Braam en Geerlings 1989). In 1981 werd het akkoord van 1951 eenzijdig en officieel door de Nederlandse regering opgezegd.[1]

Niettemin lukte het Elisabeth Eybers en Marlene Dumas om zich als witte Zuid-Afrikanen succesvol te vestigen binnen de culturele elite van Nederland waar meestal erg ‘hectisch aan *opinionating* werd gedaan’ (Hertmans 1998, 9). Ze slaagden erin om de mechanismen van uitsluiting en de banvloek van de anti-apartheidsbeweging te ontlopen in een tijd waarin men er niet tegen opzag om W.F. Hermans, een van de beste Nederlandse schrijvers, met een stadsverbod uit Amsterdam te weren omdat hij het in 1983 bestaan had naar Zuid-Afrika op reis te gaan. Dat is een opmerkelijke prestatie van de twee witte Zuid-Afrikaanse kunstenaressen in het politiek correcte Nederland van de jaren tachtig. De namen van Eybers en Dumas kwamen niet eens voor in de publicatie *Verbreek kulturele kontakten met Zuid-Afrika* die tijdens het ‘VN-jaar voor de Sankties tegen Zuid-Afrika’ (1984) verscheen, terwijl zij allebei in dat jaar nog de Zuid-Afrikaanse nationaliteit hadden.[2] Welke factoren werkten mee aan hun succesvolle interactie met de Nederlandse cultuur?

In 1982 woonde Eybers (geboren in 1915) reeds 22 jaar in Nederland en werd haar vijfde Amsterdamse bundel gepubliceerd, onder de titel *Bestand*. Haar werk werd al

vanaf 1957 positief gerecenseerd; zij werd tot de Nederlandse dichterstop gerekend en was reeds met twee Nederlandse poëzieprijzen vereerd. In 1975 ontving zij de Herman Gorterprijs van de stad Amsterdam en in 1978 de Constantijn Huygensprijs van de Jan Campert Stichting. Toch was de verschijning van de column van de linkse *Vrij Nederland*-journaliste Renate Rubinstein op 11 september 1982 een onverwachte en opmerkelijke gebeurtenis. Rubinstein wijdde haar wekelijkse column in *Vrij Nederland* aan *Bestand*. Onder haar pseudoniem Tamar schreef ze dat ze twee 'heerlijke avonden' had doorgebracht met het lezen van die bundel.

'Vrees niet', zo stelt ze haar lezers onmiddellijk gerust, 'dat ik van kwaad tot erger verviel, ik deel nog steeds de "amptelike monomane haat" die, volgens Elisabeth Eybers, gans Nederland voor haar geboorteland voelt, maar ik hou zo van de poëzie van deze dichteres. En die is in het Zuidafrikaans' (Tamar 1982). Rubinstein biecht op hoe ze altijd uitkijkt naar de stem van Eybers, een 'eenzame stem, moet je zeggen, want haar vreemde taal isoleert haar, mysterieuze vrouw die ons terloops gadeslaat'. Zij adviseert lezers om woorden die aanvankelijk onbegrijpelijk zijn, hardop voor te lezen. Aan de hand van de ontdekking dat 'g' soms door 'ch' moet worden vervangen, demonstreert ze de lezers haar eigen leesavontuur. Na het vertalen van de regels 'Dag na dag loop oor van oomblikke, elk ongeag die aantal dae wat mens mag verwag', schrijft ze triomfantelijk: 'U ziet, het is zo moeilijk niet!' Rubinstein bleek niet de enige bij wie de toon en taal van Eybers' gedichten aansloeg, heel veel poëzieliefhebbers zouden haar volgen.

Marlene Dumas (geboren in 1953) was in 1982 nog geen dertig jaar oud en woonde toen al zes jaar in Amsterdam. Haar werk was op een paar groepstentoonstellingen geëxposeerd en in Parijs en Basel had ze solotentoonstellingen. In dat jaar werd zij echter gevraagd om Nederland op drie internationale tentoonstellingen te vertegenwoordigen: op de *Zeichnung heute*, *2. Internationale Jugendbiennale* + *Meister der Zeichnung*, *Rückblick* in Neurenberg, op *Junge Kunst aus den Niederländen. Form und Expression* in Basel en op het wereldberoemde evenement *Documenta 7* in Kassel. Dumas was ineens helemaal 'in' en van 'ons' - de Nederlanders.

Moedertaal, tussentaal

Eybers heeft wel eens gezegd dat zij ondanks de gunstige ontvangst van haar werk toch heeft geleden onder de ongenuanceerde gelijkstelling van alles en iedereen uit Zuid-Afrika met het apartheidsbeleid van de regering. Op mijn vraag of Dumas zich ooit gedupeerd heeft gevoeld omdat zij uit Zuid-Afrika komt, zei ze echter: 'Eigenlijk nooit, ook niet door zwarte kunststudenten aan wie ik les gaf.'

Het moet gezegd dat Eybers en Dumas het voor zichzelf én voor kunstminnend Nederland makkelijker hadden kunnen maken als ze zichzelf als politieke dissidenten hadden gepresenteerd. Dat deden ze echter niet. Alhoewel ze desgevraagd uitdrukkelijk zeiden dat ze tegen apartheid waren, behielden ze lange tijd hun Zuid-Afrikaanse

nationaliteit.[3] In tegenstelling tot andere groepen migranten uit Afrika was de groep Zuid-Afrikanen zo divers dat van een gemeenschap geen sprake kon zijn. Tussen 1960 en 1990 migreerden voornamelijk studenten, zwarte ballingen en blanke dienstweigeraars uit Zuid-Afrika naar Nederland. Vooral de twee laatste groepen genoten in anti-apartheid Nederland aanzien. Dumas kwam weliswaar studeren in Nederland, maar noch zij noch Eybers is zwart en geen van beiden was een politieke vluchteling. Zij zijn allebei om zeer persoonlijke redenen naar Nederland gekomen. Eybers, omdat zij in 1961 gescheiden was van haar man, een rijke en bekende industrieel in Zuid-Afrika. In *Nolens volens* stelde de dichter bijvoorbeeld duidelijk dat zij 'Suid-Afrika (...) moes verlaat / nie om jou domheid maar om eie seer' (Eybers 1990, 439). Dumas kwam in 1976 naar Nederland nadat zij als kunststudente van de Universiteit van Kaapstad een Jules Kramers Stipendium had verworven voor twee jaar overzeese studie. Geen van beiden heeft voor Nederland gekozen vanwege de politieke standpunten die hier toen heersten. Evenmin zijn zij in eerste instantie bekend vanwege hun 'struggle'-kunst, ondanks het feit dat zij zich ook in hun kunst kritisch uitlieten over het apartheidsbeleid en de politieke vervolgingen. Eybers schreef bijvoorbeeld een protestgedicht over de dood van de Black Consciousness-leider Steve Biko: *Regspraak: by die dood van Steve Biko* (Eybers 1990, 438). En Dumas maakte in de vroege jaren tachtig de tekeningen *The Tenth Floor* (1982) - over een berucht politiebureau -, terwijl zij in *Three Women and I* (1982) drie vrouwen van vervolgde zwarte leiders centraal stelde (Van den Boogerd 1999, 65).

Afb. 3.1 Elisabeth Eybers en Marlene Dumas in Amsterdam 1998 (foto: Pamela Pattynama)

Met hun onverbloemd Zuid-Afrikaans en wit zijn hebben Eybers en Dumas de openbare Nederlandse identiteit die rond 1980 trots en strijdvaardig anti-apartheidsgezind was, kunnen oprekken zodat er plaats werd gemaakt voor een vrijwel onbekommerd genieten van hun werk. Zij zetten hun huidskleur, herkomst en moedertaal niet buiten spel. Integendeel, juist die houding waarbij zij hun afkomst articuleerden in plaats van negeerden, droeg er aan bij dat de Nederlandse gemeenschap hen tal van culturele eerbewijzen toebedeelde.

Voor de Gorterprijs namen Hanny Michaelis, Adriaan Morriën en K.L. Poll in 1975 in overweging dat Eybers' gedichten door hun inhoud nauw verbonden waren met Nederland. Volgens het oordeel van de adviescommissie was Eybers erin geslaagd om

> een bewonderenswaardige literaire vorm te vinden voor de ervaringswereld van iemand, die als emigrant en immigrant leeft tussen het verlaten kinderland van vroeger en het vreemde altijd onvertrouwd blijvende land, waarin zij zelf niet is opgegroeid en haar omgeving wel (Herman Gorterprijs 1975).

Pierre Dubois, die het juryrapport voor de Constantijn Huygensprijs in 1978 voorlas, meende dat Eybers' werk zoveel weerklank vond in Nederland dankzij haar ‘algemeen menselijke thematiek’ en haar ‘bijzondere verbondenheid met een op transcendentie gericht realisme’.

In 1991 werd aan Eybers de P.C. Hooftprijs toegekend. De reglementen van die prijs bepalen niet alleen dat de winnaar een Nederlandse burger of ten minste een ‘Nederlands ingezetene’ moet zijn, maar ook dat het een Nederlandse auteur is wiens of wier werk hoofdzakelijk geschreven is in de Nederlandse en/of Friese taal’ De jury stelde in het geval van Eybers dat ‘haar werk wortelt in onze poëzie’. Bovendien verwees voorzitter Ludo Pieters naar uitspraken uit de eerder verschenen huldigingsbundel *Uit liefde en ironie*, waarin de zogenaamde ‘tussentaal’ van ‘Eybers die vreemde eend’ ter sprake komt (Jansen 1990, 45-61). Op basis hiervan werd geconcludeerd dat er ‘geen enkel probleem’ was om de prijs aan haar toe te kennen. Bestuurslid Rudolf Geel benadrukte in *Elsevier*: ‘Het gaat hier natuurlijk om een uitzondering, dat is wel zo. Maar het argument van de tussentaal leek ons juist. De jury heeft ons overtuigd. In dit geval, dit bijzondere en speciale geval, kan het’ (Meijer 1991).[4]

Ook Dumas kreeg erkenning in Nederland via officiële huldigingen. In 1998 werd één van de Prins Bernhard Fondsprijzen ter waarde van honderdduizend gulden aan haar toegekend. Deze David Röellprijs voor beeldende kunst ontving zij voor haar tekenkunst. De jury had opmerkelijk veel aandacht voor Dumas' gebruik van woorden:

> Ze verschijnen als onderdeel van het beeld, of voorzien als titel buiten beeld het geheel van commentaar. (...) De tekst in de marge van [een] collage uit 1977, getiteld

> *The Problem of Interpreting Circular Forms*, is in een onnavolgbare mix van Engels, Zuid-Afrikaans en Nederlands geschreven. (...) Ondanks het experimentele karakter van deze vroege collages is er al onmiskenbaar sprake van een persoonlijk handschrift en eigen thematiek. Haar jeugd in Zuid-Afrika tijdens de jaren van het Apartheidsregime en haar Neder-Duits gereformeerde opvoeding hebben hun sporen nagelaten. Marlene Dumas 'worstelt', zoals ze eens schreef, 'eeuwig met de vleeswording van het woord'. (...) In [de serie tekeningen] *Defining the Negative* (1988), neemt ze de artistieke opvattingen van mannelijke kunstenaars als Balthus, Baselitz, Tilson en Salle op de hak en maakt ze op humoristische wijze duidelijk waarom zij niet voor hen zou willen poseren. Tegenover de *Black Drawings* (1991-92), een monumentale en indringende reeks van 112 portretten van zwarte Afrikanen, staat het veel relativerender *Underground* (1994-95). (...) Marlene Dumas bespeelt met haar tekeningen een breed scala van tegenstrijdige emoties. Het is nooit alleen kunst om de kunst, zij wil ook iets vertellen over de tijd waarin wij leven (De Leeuw 1998).

Omdat er op het onverdeeld genieten van het werk van witte Afrikanen in antiapartheid Nederland een groot taboe rustte, vonden poëzie- en kunstcritici het bijna altijd nodig om eerst te 'bewijzen' dat het talentvolle duo in hun midden, Eybers en Dumas, 'boven verdenking' stond. Zo besprak Maaike Meijer het werk van Eybers in haar baanbrekende studie *Lust tot lezen: Nederlandse dichteressen en het literaire systeem* (Meijer 1988), niet voordat ze een gewetensstrijd had uitgevochten met zichzelf. Nadrukkelijk stelde ze dat Eybers 'een van oorsprong Zuidafrikaanse dichteres is, wier literair werk ik overigens politiek vertrouw' (Meijer 1988, 244). Daar voegde Meijer in een dikke voetnoot aan toe:

> Na aanvankelijke weerstand tegen het Zuidafrikaans, een taal waarin zoveel racisme wordt geuit (...) heb ik Eybers geaccepteerd als een dichteres die ik vertrouw. Aanvankelijk lezend als 'resisting reader' heb ik in haar werk geen racistische of anderszins reactionaire elementen gevonden. (...) In haar latere gedichten spreekt zij zich expliciet uit tegen het apartheidssysteem van haar geboorteland (Meijer 1988, 283).

Dankzij een handvol vrij uitgesproken anti-apartheidsgedichten was Eybers acceptabel. Meijer noemt *Ontheemde* en *Naturalisasie* (Eybers 1990, 506 en 518).

Ook 'gewone' Nederlandse lezers en kunstliefhebbers hebben dergelijke stappen gezet. Zij waren tegen hun 'beterweten' in toch gaan houden van de gedichten van Eybers en van de tekeningen en schilderijen van Dumas. Voor hun enthousiaste receptie van het werk van deze witte Zuid-Afrikaanse vrouwen was het noodzakelijk dat zij voor zichzelf een Eybers en een Dumas produceerden die 'mocht'. Aan de hand van korte profielen van de twee kunstenaars wil ik laten zien hoe dat kon gebeuren.

1957: G.A. van Oorschot introduceert Eybers in Nederland

In 1957 publiceerde de gerenommeerde Amsterdamse uitgever G.A. van Oorschot een bundeling van het tot dan toe verschenen werk van Elisabeth Eybers. Eybers woonde toen nog in Johannesburg. De bundel werd buitengewoon goed verkocht en kreeg uitstekende recensies. Eybers vroeg of er geschenkexemplaren konden worden gestuurd naar Vasalis, A. Roland Holst en Maurice Roelants. Toen Eybers schreef dat zij de Nederlandse titel *Verzamelde gedichten* in plaats van *Versamelde gedigte* jammer vond, antwoordde Van Oorschot: 'Dat was een bij nader inzien misschien toch niet noodzakelijke concessie aan het publiek' (Van Oorschot 1957).

Pierre Dubois, één van de belangrijkste pleitbezorgers van het werk van Eybers in Nederland, stelde in 1957 met de verschijning van de Van Oorschot-bundel dat het Afrikaans 'voor Nederlandse oren een taal vol primitieve elementen' was. Nederlanders waren geneigd 'er iets onbeholpen kinderlijks in te vinden dat eerder op onze lachspieren werkt dan andere talen' (Dubois 1957). Hij wees er echter op dat er een duidelijk verschil bestond tussen het werk van Eybers en andere Afrikaanse schrijvers: 'Men behoeft bij Elisabeth Eybers niet aan het Zuidafrikaans te denken, maar alleen en uitsluitend aan de poëzie; een volkomen objectieve en hoge maatstaf dringt zich hierbij als vanzelf op, omdat haar poëzie daaraan beantwoordt' (Dubois 1957). Dit standpunt werd steeds herhaald wanneer er een nieuwe bundel van Eybers uitkwam. Deze bundels zijn trouwens na haar verhuizing naar Amsterdam allemaal door Querido gepubliceerd.

Eybers heeft vaak in interviews gezegd dat het idee dat haar poëzie in Nederland werd gelezen, een belangrijke reden was om naar Amsterdam te komen. De wetenschap dat zij niet in een literair vacuüm terecht zou komen, moet Eybers een zelfvertrouwen hebben gegeven dat de meeste andere Exil- en migrantenauteurs niet beschoren is. Toen *Balans* (1962), de eerste bundel na haar migratie naar Amsterdam bij Querido werd gepubliceerd, was zij reeds bekend bij een vrij groot Nederlands publiek. Toch nam zij bijna geen deel aan het openbare literaire leven en hoewel zij waardering heeft voor enkele Nederlandse dichters, zoals Nijhoff, Bloem, Achterberg, Herzberg, Leeflang en Ouwens, ligt haar grote liefde bij Engelse, Ierse en Amerikaanse dichters. Zij bleef uit vrije wil een soort kluizenaarsfiguur in letterkundig Amsterdam.

Ondanks de 'vrijwillige' aard van haar migratie, heeft Eybers geleden onder de problemen die daarmee verbonden waren. Toen zij, precies dertig jaar nadat zij op Schiphol aankwam, de P.C. Hooftprijs ontving zei ze in haar dankwoord:

> My aanpassing hier het so stadig soos harmansdrup verloop (dit wil sê pynlik langsaam) en ek het die eerste maande letterlik weggeteer van verlange na Suid-Afrika. Ek het *aan den lyve* kennis gemaak met die etimologie van die woord *ellende* wat kan teruggevoer word na sy oerbetekenis van '*n ander land*, met ander woorde ballingskap, vervreemding, die ergste wat 'n mens kan oorkom (Dubois 1991, 21).

Zij was aanvankelijk niet van plan zich definitief in Nederland te vestigen, maar haar groeiend besef dat Zuid-Afrika nooit (weer) onbelast ‘thuis’ voor haar zou kunnen zijn, maakte dat zij bleef. Het had tot gevolg dat zij een beeld van Zuid-Afrika kon bewaren dat samenviel met haar jeugd, met contouren, met licht en helderheid. Het oproepen van het verleden, ook een thema in het werk van autochtone kunstenaars, kreeg bij haar metaforisch gestalte in evocatieve gedichten over ‘het ander land’. Afrikaans bleef de taal van haar emoties, maar omdat de haar omringende werkelijkheid Amsterdam was, werd zij iemand met een contrapuntaal bewustzijn, een bewustzijn waarbij twee stemmen steeds in de ‘melodie’ van haar werk samenklinken. Said stelt dat zo: ‘For an exile, habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally’ (Said 1984, 171). Het ‘contrapuntisch’ bewustzijn is inderdaad dikwijls door Eybers als zoeklicht in haar gedichten gebruikt.

De gelijktijdige aanwezigheid van tegengestelde elementen was vanaf het begin een aspect van de Eybers-code. Critici wijzen vaak op tegengestelde ruimten in Eybers' werk: daar en hier, zuid en noord, Afrika en Europa, Zuid-Afrika en Nederland, Johannesburg en Amsterdam. Haar ‘geweldig vaderland’ tegenover een aangeharkt ‘tabelleland’ staat vooral voor ruimte tegenover beperking, het ontembare tegenover het gereglementeerde, het verleden tegenover het heden. Deze elementen vertegenwoordigen de twee uitersten waartussen Eybers' poëzie zich beweegt. In *Opgawe* (Eybers 1990, 568) uit *Noodluik* (1989) worden deze contrasten zo vormgegeven:

> Ruimte, misterie, wanorde, tragiek
> van 'n maatloos ontembare kontinent
> was ín my gevesel, hoe kon ek krimp
> tot voorgeskrewe omgewingsmimiek?

Als dichter beweegt Eybers zich met succes tussen de tegenstellingen, zij balanceert op de uiterste randen. Om dat te kunnen doen is het van belang om de pool Afrika in de tegenstelling Afrika-Europa steeds actueel, aanwezig, levenskrachtig te houden. In *Ode aan kontroleur de Laar* (Eybers 1990, 295) uit *Onderdak* (1968) leren we een norse belastingconsulent kennen die een verstrooide vrouw zonder ‘die juiste syfers’, wier ‘bloed nog stroomop loop in jou klimaat’, toevoegt: ‘Allicht! U bent niet meer in Afrika!’

Pas 25 jaar later schreef Eybers weer een gedicht waarin zij haar land van herkomst bij name noemde: *Uitgewekene*. Het is een van de boeiendste gedichten van Eybers waaruit haar ingewikkelde relatie tot Zuid-Afrika blijkt. Haar Nederlandse lezers worden er actief bij betrokken. In *Uitgewekene* wordt Zuid-Afrika gepersonifieerd. Deze personificatie accentueert de persoonlijke verhouding van de dichter

tot het land. Dat is ook nodig om de dialoogvorm van het gedicht te rechtvaardigen. De ‘ek’ stelt het land gerust dat het altijd in haar ‘binnenste agterbly’:

Uitgewekene

Wat ook al in my binnenste agterbly,
Suid-Afrika, jý hoort feilloos daarby.
Om die inherente geheuetaak
nog onaanvaarbaarder te maak
noem hulle jou hier somaar *Afrika*.

Onreg en honger en opstand speel
'n omvattende rol in die groot geheel
en het niks, maar hoegenaamd niks te maak
met die herinneringe wat my bewaak

en wat ek bewaak. Terwyl jy verdwyn,
Suid-Afrika, hoed ek die heilige skyn
en kom jou nooit of te nimmer te na.
(Eybers 2001, 22)

Eybers wil dat er onderscheid gemaakt wordt tussen de wantoestanden in het land en haar eigen hoogst persoonlijke herinneringen. Zij is tegen simplificatie, tegen een ‘hokjesgeest’. De politieke wantoestanden hebben volgens haar ‘niks, maar hoegenaamd niks’ te maken met herinneringen aan het land dat haar ‘bewaak’ (bezighoudt) en dat zij ‘bewaak’ (wil blijven koesteren). Omdat herinneringen de neiging hebben te vervagen en omdat de ‘ek’ weet dat niet slechts het land zoals zij het heeft gekend, maar óók haar kostbare herinneringen aan het verleden, aan ruimte in dat grote land, kunnen verdwijnen, wil zij er alles aan doen om deze in stand te houden. Zij verzet zich tegen alles wat het proces van vergeten kan versnellen: dus ook tegen simplificerende verwijzingen naar haar droomgebied. *Uitgewekene*, en trouwens een groot gedeelte van Eybers' Amsterdamse poëzie, verwoordt dit verzet.

Bij de verschijning van dit gedicht was Eybers al meer dan twintig jaar geleden uit Zuid-Afrika vertrokken. Eybers bleef verbonden met (Zuid-)Afrika ondanks, of juist dankzij, de afstand. Afstand tot dat andere land dat het verleden was, heeft haar ‘groot’ gemaakt. Het is in en om dit spanningsveld dat Nederlandse lezers haar hebben leren opzoeken en waarderen. Eybers schreef in een taal die tegelijk vertrouwd was, maar ook de vervreemdende distantie tot stand bracht die zo belangrijk is voor het genieten van poëzie.

De taal van de eenling Eybers bleek Nederlandse lezers te fascineren. Zij hield het Nederlands en de Nederlanders een spiegel voor. Kees Fens had het in dit verband over haar ‘spiegelschrift’ (1991). Hij schreef:

> Dertig jaar is in dit land een dichter bezig haar vreemdelingschap te bevestigen en te ontkennen (...) in poëzie in een taal die de onze niet is. Dat proces van vreemdheid die eigenheid is geworden zonder zichzelf te verloochenen, is uniek. En het zal niet veel eerder voorgekomen zijn dat wij ons land en onszelf zo voortdurend beschreven hebben gekregen en herkend hebben in wat voor ons een spiegelschrift is. Nederland heeft er een gestalte bij en zijn poëzie werd verruimd (Fens 1991).

Gerrit Komrij beschreef het eigene van haar taal in breder poëtisch verband: ‘Eybers (...) ontwierp dus een eigen taal, zoals elke dichter. Ze is de enige die in haar eigen taal schrijft, zoals elke dichter. Ze laat die taal verwijzen naar een niet-bestaand land, een droomland, zoals elke dichter’ (Komrij 1999a, 29). Hij betreurde de dekadenlange onwetendheid van Nederlanders ten aanzien van de Afrikaanse taal. Bij Eybers (en wanneer hij zijn moeder het bekende liedje ‘Sarie Marais’ hoorde zingen) herkende Komrij ‘dat ijle, dat eenlettergrepige, schrijnende’ van het Afrikaans, ‘dat kale en toch soepele, die kruising tussen angst en sarcasme - het lijkt een taal, geschapen voor de poëzie’ (ibidem).

Uit de uitspraken van Dubois, Fens en Komrij blijkt dat Elisabeth Eybers in Nederland steeds een speciale behandeling ten deel is gevallen. Ondanks onverschilligheid, antagonisme en de mening dat het Afrikaans kinderlijk, moeilijk en zelfs fascistisch zou zijn, verwierf Eybers een loyaal Nederlands lezerspubliek. Zij was de enige Afrikaanse schrijver wier werk zo gewaardeerd werd in de Nederlandse letterkunde.[5] We zien dus dat ondanks de terechte afschuw van de abjecte politiek van Afrikanerleiders en de vaak onterechte gelijkstelling van de Afrikaanse taal daaraan, Eybers juist met en in die taal ‘voetjie vir voetjie’ (Eybers 1990, 352) met groot succes haar gang ging in Nederland. Meer dan dertig jaar voordat ‘schrijven tussen culturen’ als een opvallende nieuwe stroming in Nederland ter discussie zou staan tijdens de Boekenweek van 2001, was Eybers een alom gerespecteerde migrantenschrijver. Het is dan ook geen wonder dat haar uitgever Querido anno 2001 de gelegenheid aangreep om een bloemlezing met de titel *Uit en tuis* te publiceren; ontreddering, aanpassing, onthe mdheid en naturalisatie komen daarin aan de orde.

De Nederlandse kritiek blijkt Eybers steeds te beschouwen als vernieuwend in de Nederlandse letterkunde op grond van haar anderstaligheid. Zij wordt vanwege haar positie als buitenstaander uitdrukkelijk als een actuele commentator van deze samenleving ervaren. Naast concrete aspecten verbonden aan migratie (de invloed op taal, een gelijktijdig bewustzijn van twee leefomgevingen), zijn ballingschap en migratie in de breedste zin van het woord iets algemeen menselijks en dus een symptoom van andere vormen van vervreemding, van ‘difference, otherness’ Kees Fens verwoordde dat zo:

> Het is, geloof ik niet onverantwoord te zeggen dat Elisabeth Eybers' emigratie naar Nederland, naar een andere wereld, naar een andere tijd, naar een andere taal, haar

> persoonlijke, ongeboren of aangeboren of door de cultuur opgelegde positie van vreemdelinge heeft verruimd en bevestigd (Fens 1999).

In het licht van Eybers' vroege Zuid-Afrikaanse gedichten zouden we kunnen zeggen dat haar praktische omstandigheden van de laatste dertig jaar een uitdrukking zijn van een gemoedstoestand die zij voor 1961 al kende. Dat blijkt ook uit het feit dat haar aanvaarding van het Nederlands staatsburgerschap in 1985 niet veel veranderde aan het feit dat ze buitenstaander was. ‘Het gevoel een ontheemde, een ontwortelde te zijn (is) nog steeds niet helemaal verdwenen’, zei ze in een interview met René T'Sas (1986). Deze gevoelens van ‘ontheemd zijn’ sluiten aan bij de ‘discontinuous state of being’ die volgens Edward Said zo kenmerkend is voor ballingen die afgesneden zijn van hun wortels en hun verleden (Said 1984, 163). Haar migratie, die ze vaak als een soort ballingschap ervaart, wordt aan het eind van haar oeuvre dan ook een metafoor voor de mens op de rand van de dood - nog een algemeen menselijk thema waarmee zij Nederlandse lezers aan zich bindt.

In 1998 werd Eybers door president Nelson Mandela vereerd met een oorkonde. Voor de Nederlandse liefhebbers van haar werk was dat zeer belangrijk. In 1999 werd een postapartheid revival van de Afrikaanse poëzie in Nederland een feit met de verschijning van Gerrit Komrijs bloemlezing *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten*. Waar vroeger alleen Eybers en Breyten Breytenbach in Nederland bekend waren, zijn nu ook de gedichten van honderden andere Afrikaanstalige dichters in Nederland beschikbaar.[6] Eybers heeft als eenling en als vertegenwoordiger van een vaak geminachte taal bijna veertig jaar lang de ruimte open gehouden - een niet geringe verdienste.

1976: Marlene Dumas komt bij Ateliers '63 in Haarlem studeren

Marlene Dumas groeide op dichtbij Kaapstad, waar haar familie een wijnboerderij heeft. Zij had juist een B.A. in beeldende kunst aan de Universiteit van Kaapstad behaald toen zij, de helft jonger dan de 46-jarige Eybers destijds, Zuid-Afrika in 1976 verliet. Zij had overwogen naar Amerika te gaan, maar eigenlijk wilde ze liever in Europa wonen. In een gesprek dat ik in mei 2002 met haar had zei ze:

> Engeland was maar dood in die tijd. In Parijs was alles over. Spanje en Italië zijn mooier dan Nederland, maar ik kan daar niet wonen. Ik ben niet zo goed in talen. Concentreer me op beelden. Taal, het Afrikaans, was eigenlijk de belangrijkste reden voor mij om naar Nederland te komen.

Moderne Nederlandse kunst kende ze niet. Zij kwam ook niet naar Amsterdam vanwege de Gouden Eeuw, Vermeer of Rembrandt.

> Ik ben ze eigenlijk later pas gaan waarderen. Nederland was voor mij een soort provincie van Europa. Ik ben voor de geschiedenis van Europa gekomen. Nederland is klein, gaf toegang tot de rest van het continent, dacht ik. Gek genoeg waren de moderne Amerikanen echter voor mij al heel snel de interessantste.[7]

Zij bezocht Ateliers '63 in Haarlem, studeerde psychologie aan de Universiteit van Amsterdam en maakte onwaarschijnlijk snel de sprong van studentenexposities naar solotentoonstellingen en het museale circuit. Als jonge kunstenaar in Zuid-Afrika was haar werk nog donker en somber, serieus, vervuld van angst en wanhoop, maar dat veranderde in Amsterdam.[8] In de jaren 1976 tot 1983 werkte zij meestal op papier, maakte collages, werken die met lijm, spelden en plakband aan elkaar werden gehouden. Haar werk was licht, vindingrijk, humoristisch, altijd onderzoekend, probleemgestuurd, inhoudelijk relevant en zelfbewust. Met de potloodtekening *I Won't Have a Pot Plant* (1977) keerde de jonge Zuid-Afrikaanse zich reeds tegen wat zij als het conformisme van de Nederlandse cultuur beschouwde. In 1978 werd dit werk in een groepstentoonstelling getiteld *Atelier 15 (10 jonge kunstenaars)* in het Stedelijk Museum te Amsterdam geëxposeerd.

In 1979 volgde haar eerste solotentoonstelling bij Galerie Annemarie de Kruyff in Parijs. Zoals al gezegd was in 1982 haar grote doorbraak. Op allerlei exposities werd ze als vertegenwoordigster van de Nederlandse avant-garde kunst gevraagd. Ze werd uitverkoren voor *Documenta 7* in het Museum Fridericianum in Kassel en in 1992 gebeurde dat opnieuw voor *Documenta 9*. Na haar eerste eigen exposities en haar deelname aan groepstentoonstellingen zoals *Veertien Kunstenaars uit Nederland* (Museum Boijmans van Beuningen, 1983), de vijfde *Biënnale van Sydney* (1984), de achttiende *Biënnale van São Paulo* (1985) en *Art from Europe* (Tate Gallery, Londen, 1987) was het overduidelijk dat Dumas beroemd was geworden tot ver over de grenzen van Nederland. Individuele tentoonstellingen in onder andere München (1990), New York (1991), Eindhoven (1992), Toronto (1993), Philadelphia (1993), Turijn, Salzburg, Frankrijk, Berlijn, Johannesburg (1995), de Tate in Londen, Milaan, Washington en Tokyo (1996) getuigen van een plaats aan de top van de internationale kunstwereld. In 1999 was er een overzichtstentoonstelling in Antwerpen, terwijl haar tekenwerk eind 2001 in het Centre Pompidou in Parijs ten toon werd gesteld. Zij is een kunstenaar op wereldniveau. Haar exposities worden jaren vooruit gepland.

Zelfspot en humor zijn opvallende kenmerken van Dumas, opvallend in een wereld die zichzelf vaak heel serieus neemt. Een wereld die ook van een blanke Zuid-Afrikaanse een bloedserieuze houding had verwacht, werd op het verkeerde been gezet. Haar zin voor humor komt vaak tot uiting in de mengeling van beeld en tekst in haar werk. De kleine poëtische en humoristische teksten die zij aan haar schilderijen als titels toevoegt, zijn soms in het Engels, soms in een mengeling van Afrikaans en Nederlands. Ook de titels van haar exposities zijn vaak humoristisch, bevatten elementen van parodie, contradictie en spel. Voorbeelden hiervan zijn *Unsatisfied desire* (bij haar 'thuisgalerie' Paul Andriesse in Amsterdam, 1983), *Wai-*

ting for meaning (Kiel en Amsterdam, 1988), *The Question of Human Pink* (Kunsthalle Bern, 1989), *Miss Interpreted* (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1992) en *Blind dates and Drawn Curtain* (Philadelphia, 1993).

In haar boekje *Marlene Dumas Strips* (1987) geeft zij een ironisch antwoord op al de vragen van interviewers over haar Zuid-Afrikaanse herkomst. In een tekening die met grote losse halen is gemaakt, *Say something about South Africa*, pruilt de strip girl slechts haar lippen wanneer haar een microfoon (of is het een penis?) wordt voorgehouden. Toch laat deze vraag interviewers nooit los en in 1989 zegt ze in een briefinterview over de rol van Zuid-Afrika in haar werk:

> Apartheid maakt men het symbool van een groep of een ras. Voor mij zit iedereen gevangen in een gegeven lichaam. Zuid-Afrika heeft de gevangenis van de huid niet ontdekt, maar verkeerd begrepen en versterkt. 'Cultuur' heeft voor mij een gevaarlijke nasmaak, aangezien dat i.p.v. bevrijdend benauwend kan werken. Ik ben geen kunstliefhebber of mensliefhebber - ik probeer mijn vrees en afschuw te overwinnen. Soms lukt dat. Ik wil graag buiten mijzelf treden maar het is een strijd (Welling 1989, 36).

In dat verband beschouwt Dumas haar deelname aan de tweede Biënnale in Johannesburg als bijzonder belangrijk. Voor die expositie schreef de Nigeriaan Okwui Enwezor een artikel dat haar erg aansprak: 'Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Art' (1997). Omdat Dumas, zoals vele witte Zuid-Afrikaanse kunstenaars, van 'uitbuiting' is beschuldigd omdat zij óók zwarte mensen schildert, vond zij de uitspraken van Enwezor verhelderend.[9] 'It was not so much his articulated criticism that held the attention, but his implication of the "R" word that did it. Not response, not representation, but racism.' Het sprak haar aan dat Enwezor niet zei dat kunstenaars alleen mensen mogen representeren die erg op henzelf lijken. Hij had wel bezwaar tegen bepaalde *soorten* van representatie:

> representing the black subject repeatedly at 'the liminal point of his defeat, or as a source of reassuring harmless entertainment. Or in a too nostalgic fashion. *I believe nobody should be represented in this way*. But then I don't like to represent anybody anyway (artistically speaking). I prefer to 'refer' and 'suggest' rather than to 'capture' and to 're-create' (Atkinson en Breitz 1999, 131).

Evenals Elisabeth Eybers gebruikt Marlene Dumas vaak Afrikaanse woorden in haar werk. Op een van haar eerste werken die in Amsterdam werden geëxposeerd, *Don't Talk to Strangers* (1977, papier en sellotape op doek, 125 × 156 cm), markeert Dumas de grenzen van confessionele, ontboezemende kunst. Ze neemt ook Afrikaanstalige regels op in haar citaten uit de begin- en eindregels van tientallen brieven: links 'Liewe' en rechts 'Baie baie liefde'. Een aantal jaren later, op haar tentoonstelling *The*

Eyes of the Night Creatures (1985, Paul Andriesse), waren de titels van sommige van haar schilderijen ook weer nadrukkelijk in het Afrikaans, bijvoorbeeld *Genetiese heimwee* (1984) en *Martha - die bediende* (1984).

Behalve Afrikaans heeft zij ook witheid nadrukkelijk ter sprake gebracht. De expositie *The Eyes of the Night Creatures* was onder andere zo vernieuwend omdat er te midden van zoveel felgekleurde schilderijen ook werken waren met figuren die bijna ziekelijk wit werden geschilderd. In deze schilderijen maakte ze bovendien gebruik van de *close-up* techniek waardoor een vertekening van een afgebeeld gezicht optreedt. Kunstkijkers kennen *close-ups* uit de film en fotografie, maar de techniek is in haar schilderijen erg confronterend, als een klap in het gezicht, zoals Van den Boogerd het stelt (1999, 38). Aan de confrontatie met het geschilderde is geen ontsnappen, het is alsof het gezicht van iemand anders tegen het jouwe wordt aangedrukt.

Dit is heel goed te zien in doeken als *Het kwaad is banaal* (1984, olie op doek, 125 × 105 cm, collectie Stedelijk van Abbemuseum), *The White Disease* (1985, olie op doek, 125 × 105cm) en *Albino* (1986, olie op doek 130 × 110 cm). Deze drie schilderijen nemen mijns inziens een centrale positie in Dumas' oeuvre in. Zij heeft zichzelf geportretteerd in *Het kwaad is banaal* (zie kleurenkatern, afb I). De titel is genomen van Hannah Arendt's verslagen over het Eichmannproces. Dumas kijkt vanuit een zittende positie op een zwarte stoel achterom, de ene hand ligt als een soort vuile klauw op de leuning in de voorgrond. Het engelachtige haar is een oranjegouden gloed, de wangen vlakken van blauwe en roze schaduwen, de mond geel en dicht, de ogen kijken rechts het schilderij uit.

Op het eerste gezicht lijkt het alsof een horizontale streep licht in de pupillen wordt weerkaatst, maar bij nader inzien is het eerder alsof de ogen bekrast zijn. Hierdoor is de blik strak en doods. In een aantal analyses van dit schilderij is gesuggereerd dat de uitdrukking op het zelfportret de gemengde gevoelens weergeven van de jonge witte vrouw die uit Zuid-Afrika komt, iemand die deel van het onderdrukkend systeem uitmaakt, of zij dat wil of niet. *The White Disease* is gebaseerd op een medische foto van een patiënt met een huidziekte en houdt thematisch verband met de afbeelding van de witte neger in *Albino*. Doordat Dumas lagen van verf als half-doorzichtige sluiers of maskers aanwendt, wordt een schilderkunstige analyse gegeven van een zieke samenleving die zich blind staart op huidskleur.

In *Sweet Nothings* (1998) geeft Dumas in tekst een aanduiding hoe ze over wit en zwart denkt. Onder het opschrift ‘White People’ zegt ze dat ze de verschillen tussen zwartheid en witheid niet wil wegmoffelen:

> Don't move too quickly to grey areas. Racism is (still) present tense history (all continents included). White people share a collective guilt that will not be forgotten in our lifetime. No matter how often we say that we're sorry; how long we study the past; read and quote the right books; what our individual deeds are. This is our fate. This is the black and white of it (Dumas geciteerd in Van den Boogerd e.a. 1999, 140).

Behalve voor de sociale categorie van witheid heeft Dumas in haar werk overigens ook aandacht voor de kruising van gender en etniciteit. Die betrokkenheid blijkt onder meer uit het feit dat zij in 1993 een tekening schonk aan de South African Domestic Workers Union (SADWU) ten behoeve van een fondswervingscampagne in Nederland. Ze zei toen:

> Dienstboden in Zuid-Afrika worden verondersteld om seksloos, geruisloos, belangeloos en zonder rechten de intieme arena van het huis van een ander te verschonen. Meestal levenslange dubbele moeders. Als kind heb ik met vanzelfsprekendheid van deze onderbetaalde zorgzaamheid genoten. Nu dat ik een vrouw ben, besef ik hoeveel offers hiervoor gebracht werden (*Een theaterproduktie* 1993, 16).

Dumas' schilderijen zijn bedolven onder betekenisgeving. Er kunnen oneindig veel verwijzingen naar literatuur en naar seksuele en politieke kwesties worden gemaakt. De West-Europese kunstliefhebber kan zijn hart eraan ophalen. Dumas lokt interpretatie uit, maar verzet zich ook tegen duiding en heeft dan ook zelf geschreven: ‘Theyre Looking for Meaning as if it were a Thing. As if it were a Girl, required to take her panty off, as if she would want to do so as soon as the true interpreter comes along. As if there were something to take off’ (1998, 58). Dumas blijft geïnteresseerd in de complexiteit van de interpretatiemogelijkheid, zij wil weergeven wat publiek en generisch is op een intieme en specifieke wijze. En altijd schuwt zij de eenduidigheid.[10.]

De waarnemer voelt zich bijvoorbeeld aanvankelijk gemakkelijk en vertrouwd met het gegeven in haar allegorische Sneeuwwitje-serie uit 1988. Het thema is ogenschijnlijk kwetsbaarheid en hulpeloosheid. Kijkers zijn tevreden dat ze weten waar het over gaat. Dan echter blijkt de onthutsende kracht van de schilderijen. In *Snow White and the Broken Arm* (1988, olie op doek, 125 × 105 cm) bijvoorbeeld, ligt een doodsbleek naakt lichaam op een tafel. Het wordt onbeschaamd aangestaard door zeven sombere dwerggezichten. Sneeuwwitje houdt een Polaroidcamera in haar opengesperde vingers en foto's liggen om haar heen over de vloer gestrooid. Als gevolg van haar gebroken arm kan zij zich niet meer verweren/fotograferen.

> Van den Boogerd somt de talrijke interpretaties van deze schilderijen als volgt op: In *Snow White and the Next generation*, *Snow White and the Broken Arm* and *Snow White in the Wrong Story* the artist figures as Snow White/ Sleeping beauty/ nude model/ role model/ body of flesh and blood/ photographer/ victim/ corpse, lying on a bed/ glass coffin/ morgue, awaiting the prince's kiss/ the empathy of the viewer/ the appreciation of her beauty, while being surrounded/ accompanied/ spied on/ commented on by dwarves/ children/ art experts/ bystanders. Take your pick (Van den Boogerd 1999, 55).

Bovendien wordt de witte vrouw in *Snow White and the Broken Arm* vaak als zwart gezien als gevolg van de asgrijze kleur van haar gezicht.

In december 1992/januari 1993 werd in het Amsterdamse Stedelijk Museum werk van Zuid-Afrikaanse kunstenaars ten toon gesteld dat ook op de Biënnale van Venetië te zien was. De Nederlandse kunstwereld vond het uiteindelijk acceptabel dat het werk van kunstenaars - zwart en blank - die in tegenstelling tot Dumas in Zuid-Afrika waren gebleven, werd geëxposeerd. Ik vroeg haar destijds naar haar indrukken van de *Zuiderkruis*-tentoonstelling. Zij vond het geëxposeerde werk opwindend en zei dat ze voor het eerst in lange tijd er over dacht weer in Zuid-Afrika te gaan werken:

> Toch zie ik dingen anders, in andere termen. De Zuiderkruis-mensen zijn meer actueel-politiek, ik weet niet hoe ik dat moet zeggen. Voor mij zijn er geen typen van mensen; alleen maar hele specifieke mensen, unieke persoonlijkheden. In mijn schilderijen worden mensen niet tot een teken vereenvoudigd. Figuren wisselen ook. Soms zijn ze wel metaforen of allegorisch, maar over het algemeen, they are all different. De ethiekcolleges die ik destijds twee jaar lang aan de Universiteit van Kaapstad heb gevolgd bij de filosoof Martin Versfeld hadden een belangrijke invloed op mij. Veel van zijn opvattingen ondersteun ik met mijn visuele werk. Volgens hem, en dat denk ik ook, kom je door het specifieke tot het algemene (Jansen 1993, 89).

Ze deinst er dan ook niet voor terug persoonlijke verhalen in haar werk en gesprekken te vlechten om vaak abstracter, algemenere stellingen kracht bij te zetten. In een interview vertelde ze me (mei 2002):

> Ooit heb ik prins Claus ontmoet en toen hij me een hand gaf vroeg hij me of ik al een Nederlandse burger was. Ik zei toen nee, dat is voor mij toch erg moeilijk. Hij zei toen tegen mij dat dat ook voor hem erg moeilijk was, om zijn Duitse paspoort af te moeten staan. Later heb ik wel mijn nationaliteit veranderd. Ik had niet gedacht dat de veranderingen in Zuid-Afrika toen toch vrij plotseling zouden komen. Uitgerekend een dag of twee na de geboorte van mijn dochter Helena kwam mijn Nederlandse paspoort. Dit was toch heel treurig. Ook toen de eerste democratische verkiezingen plaatsvonden in april 1994 was ik erg treurig dat ik niet mocht stemmen. Ik ging wel met mijn goeie vriendin, de Zuid-Afrikaanse schilder Sandra Kriel mee toen zij in Den Haag ging stemmen bij de ambassade. Zo vond ik het onlangs ook moeilijk toen ik niet mee mocht doen aan een tentoonstelling en een boek met andere Zuid-Afrikaanse vrouwelijke kunstenaars. De organisator zei nog aan me ‘You can't have it both ways.’ Maar dat had ik wel gewild - twee paspoorten.

Haar antwoord op veel van de uitgesproken politieke kunstwerken die in Zuid-Afrika tijdens de apartheid werden gemaakt en nog steeds worden gemaakt ligt onder meer vervat in haar beroemde serie *Black Drawings* (gewassen inkttekeningen op

papier, ieder 25 × 17.5 cm., 1991-1992). Onder de noemer ‘zwart’ heeft zij 111 zeer verschillende gezichten getekend in lagen zwart gewassen inkt. De zeer spaarzaam gebruikte kleuren sepia, groen en blauw voegen zich bij de nuances van de kleur zwart, maar ook bij de voorstellingen die er van zwarte identiteit bestaan. Een blanco zwarte lei voltooit het geheel.[11]

Besluit

Het is ondertussen meer dan twintig jaar dat Eybers en Dumas beroemd zijn. Misschien kunnen wij een verklaring zoeken voor hun ‘inburgering’ en succes in de complexe en veelvormige geschiedenis van migratie naar Nederland. Toen na de oorlog een stroom van gekleurde immigranten uit China en de koloniën naar Nederland kwam, werden de West-Europese immigranten - zoals bijvoorbeeld Duitsers - steeds onopvallender. Ze werden niet als ‘stroom’ geëtiketteerd, en dus minder snel gestereotypeerd. Ze waren zo goed als onzichtbaar. Hun migrantenstatus was in het straatbeeld verborgen. Iets dergelijks gold voor Eybers en Dumas.

Wanneer zij echter hun mond opendeden, was het overduidelijk dat ze geen Europeanen waren, maar migranten uit Afrika: blanke Afrikanen wier moedertaal het toentertijd zo verguisde Afrikaans was. In de periode dat Eybers en Dumas naar Nederland kwamen bood de verwantschap die zij hadden met de Nederlandse taal en cultuur hen geen enkele voorsprong. Werd je accent herkend, dan stond je meteen in het verdomhoekje. Het Afrikaans op radio en televisie, kwam als ‘flarden pitbullterriërtaal’ uit de mond van politieke figuren, ‘mannen die zich vastbeten in hun verloren zaak’ (Otten 1987).[12]

De combinatie wit en het Afrikaans werkte voor vele Nederlanders als een rode lap op een stier en ze konden zich met grote morele meerderwaardigheid ten opzichte van de witte Afrikaanse bezoeker of migrant opstellen. ‘Gewoon wit’ konden Eybers en Dumas in Nederland niet zijn. Voor hen kon onmogelijk gelden wat Richard Dyer in *White* (1997) als de ‘gewone’ positie van witte mensen in westerse media beschrijft, dat ze maar al te vaak ‘just the human race’ (Dyer 1997, 1-3) denken te vertegenwoordigen. Daarenboven werd elke officiële Zuid-Afrikaanse deelname aan het Nederlandse economische en culturele leven in de jaren zeventig en tachtig door protestacties overstemd. Geen Outspan-sinaasappel, geen kinderkoor, geen fles rooiwyn, eucalyptustak of suikerbossie glipte door de mazen van de Nederlandse anti-apartheidsnetwerken.

Niettemin is de toetreding van Eybers en Dumas tot de Nederlandse kunstwereld tegelijk soepel en moeilijk gegaan. Van allebei werd telkens opgemerkt dat hun jeugd in Zuid-Afrika tijdens de jaren van het Apartheidsregime en hun Nederduits Gereformeerde opvoeding hun sporen hebben nagelaten.[13] Deze traditie en achtergrond heeft hen tegelijk herkenbaar en vreemd gemaakt voor een groot Nederlands publiek: boeiend en anders. Zij waren ogenschijnlijk Europees, zij waren geen pro-

blematische gevallen die om sympathie of geld vroegen. Daarom verwierven ze een uitzonderingspositie die niet tegelijkertijd tot marginalisering leidde. Ze verstopten hun witheid niet, maar verschuilden zich er ook niet achter. Hun herkomst stelden ze in hun werk ter discussie, ze maakten er gebruik van, soms schrijnend, soms met humor, zonder zwaar op de hand te zijn of om makkelijk te willen scoren.

De humor van Eybers en Dumas heeft een grote rol gespeeld bij het verwerven van een eigen plaats. Zo schroomt zelfs de hoogbejaarde Eybers niet met zichzelf te spotten. In *Trip* uit 1989 (Eybers 1990, 578) staan haar leeftijd of ouderdomsgebreken centraal:

> Vir die soveelste keer val ek vooroor op straatsteen gesmak,
> straks word ek 'n kermisattraksie: bejaarde mevrou
> wat weerbaar orent krabbel sonder verwerwing van één
> geknakte been in haar ganse geraamte. Dalk
> het die harde Transvaalse kalkaarde my toegerus
> om dergelike swaartekragaanslae uit te lok
> in 'n stroewe omgewing.

De aandoening, beschreven in *Hemi-facialis spasme* en *Nogmaals facialis* (Eybers 1990, 579 en 615) is een ‘kwaal’ die bijna luchthartig wordt opgenomen: ‘Die ouderdom het my 'n poets gebak’ en ‘Die kaperjolle van verval (...) ontsteek verwondering en vermaak’.

Ook Dumas zei onlangs nog in een interview met mij kort voordat de film *Miss Interpreted* (gemaakt door Rudolf Evenhuis en Joost Verhey, 1998) zou worden vertoond:

> Kunstenaars nemen vaak heel ernstige en serieuze mensen tot voorbeeld. Ik neem Dolly Parton of Mae West, vrouwen die een soort humor aan de dag leggen, die publiekelijk spelen met seksuele stereotypen. Dat vind ik leuk. Ik kies het liefst humor om naar buiten te treden.

De Nederlandse wereld waarin Eybers terecht kwam maakte dat haar taal als een spiegelschrift werd beschouwd. Die wereld zorgde er ook voor dat Dumas, waarschijnlijk meer dan zij ooit in Zuid-Afrika gedaan zou hebben, de mogelijkheden van een sprookjesfiguur als Sneeuwwitje ging exploiteren. Bruno Bettelheim heeft in *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) op het nut van spiegels en sprookjes gewezen: ze zijn essentieel omdat ze in eenvoudige en stereotiepe structuren basisproblemen naar voren halen, zoals eenzaamheid, angst, verworpenheid, dood en goed en kwaad. Op een wonderlijke manier is het Eybers in spiegelschrift en Dumas met haar Sneeuwwitjes en andere figuren gelukt hun ‘private worlds’ uit te beelden in een vreemd land, op zo'n manier dat Nederlanders daar de ‘common problems’ van herkenden. Poëzie- en kunstminnend Nederland

werd door Eybers en Dumas verleid open te staan voor de betoverende kracht van hun werk.

Wat ik met mijn uiteenzetting over de positie van Eybers en Dumas heb willen aantonen is dat hun acceptatie in Nederland onder meer te maken heeft met het feit dat zij juist dat wat als negatieve elementen in hun culturele bagage hadden kunnen worden beschouwd, namelijk hun blankheid en hun Afrikaanse taal, nooit hebben verstopt. In hun werk hebben ze menselijke emoties verwoord en uitgebeeld in vaak vervreemdende maar toch ook herkenbare woorden en beelden, ze hebben emoties aan de orde gesteld die over taal- en politieke grenzen heen als gemeenschappelijk en invoelbaar werden ervaren. Op die manier verwierven Eybers en Dumas hun complexe posities tussen de opvallende migrantenstromen uit Afrika en de meer 'onzichtbare' West-Europese migranten in. Zij werden *avant* de multiculturele Nederlandse samenleving, als 'gewone' kunstenaars beschouwd en konden tegelijkertijd optreden als vertolkers van de migrantenpositie en van een Nederlandse samenleving die zich op de rand van grote veranderingen bevond.

Deze dubbelheid die zoveel bijdraagt tot de creatieve spanning in het werk van zowel Eybers als Dumas werd in Nederland herkend en gewaardeerd. Zo citeerde de jury van het Prins Bernhard Fonds die in 1998 de David Röellprijs aan Dumas toekende met instemming een brief van haar aan een IJslandse beeldende kunstenaar die zich in Nederland had gevestigd. Volgens de jury gaf Marlene Dumas in die brief een 'mooie omschrijving' van haar bijdrage aan de Nederlandse kunst: 'Laten wij bergen maken voor hen die geen bergen hebben. Laten wij onmogelijke verhalen en sagen verzinnen voor hun gestructureerde landschappen. Laten wij hun zee bevolken met ongedierten (...) Laten wij misverstanden benutten.' Deze woorden sluiten wonderwel aan bij twee strijdvaardige regels uit de bundel *Balans* (1962) van Elisabeth Eybers waarin ook zij de eigenzinnige plaats die een migrant moet verwerven en het gedurfde avontuur van de migrantenkunstenaar vooropstelt: 'Selfs die geringste woord wat emigreer/ moet risiko en onbegrip trotseer' (Eybers 1990, 244).

Ena Jansen

Eindnoten:

1 Twintig jaar later pas werd een nieuw Cultureel Akkoord ondertekend, in september 1996 in Zuid-Afrika tijdens een bezoek van koningin Beatrix.

2 De naam van Eybers' eerste Nederlandse uitgever, G.A. van Oorschot, staat zelfs vermeld bij de groep uitgevers die beweerden dat ze 'principieel geen kontakten' met Zuid-Afrika onderhielden. Vermoedelijk beschouwde Van Oorschot het feit dat hij vroeger werk van Eybers (en ook van Van Wyk Louw en Opperman) had uitgegeven als niet ter zake omdat haar werk vóór de verbreking van het Culturele Akkoord bij hem was verschenen. Eybers' volgende uitgever, Querido, werd in het geheel niet genoemd.

3 Beide vrouwen hebben heel lang gewacht voordat ze de Nederlandse nationaliteit aanvroegen. Eybers kreeg die in 1985 en Dumas in 1989.

4 Saillant detail is dat Eybers niet is opgenomen in recente geschiedenissen van de Nederlandse literatuur, zoals die van Anbeek (1990) en Schenkeveld-Van der Dussen (1993). Ook staat zij niet in de bloemlezing *De Nederlandse Poëzie van de Negentiende en Twintigste Eeuw in Duizend en Enige Gedichten* van Gerrit Komrij (1979), maar wel in tal van andere, vooral thematische bloemlezingen, zoals die van Meijer en Huizinga, *Dit maakt ons ademloos bij haar geluid. De mooiste gedichten voor vrouwen geschreven* (1986), een bloemlezing van Amnesty

International (1997), een van Willem Wilmink over dierengedichten (1997) en *Het water van Nederland gedronken. Stemmen van migranten* (1998) samengesteld door Wim Willems.

5 Ook Breyten Breytenbach (1939) is een uitstekende Afrikaanstalige dichter van wie werk in Nederland werd en wordt gepubliceerd. Maar zijn populariteit - vooral tijdens de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig - kan grotendeels worden toegeschreven aan het krachtige standpunt dat hij innam tegen de Zuid-Afrikaanse apartheidspolitiek, zijn charismatische openbare optredens en de talloze pleidooien die later door Nederlandse schrijvers aan de Zuid-Afrikaanse regering werden gericht om hem vrij te laten. Breytenbach kent dus een ander soort populariteit dan Eybers.

6 Antjie Krog, Wilma Stockenström, Daniel Hugo, Henning Pieterse, Peter Snyders en Charl-Pierre Naudé treden bij Poetry International en andere poëziefestivals op. Zuid-Afrikaanse dichters dringen tot een groot Nederlandse publiek door.

7 In *Sweet Nothings* verwoordde ze dat zo: 'My fatherland is South Africa, my mother tongue is Afrikaans, my surname is French. I don't speak French. My mother always wanted me to go to Paris. She thought Art was French, because of Picasso. I thought Art was American, because of *Artforum*. I thought Mondrian was American too, and that Belgium was a part of Holland. I live in Amsterdam and have a Dutch passport. Sometimes I think I'm not a real artist, because I'm too half-hearted, and I never quite know where I am' (Van den Boogerd e.a. 1999, 130).

8 Voor een overzicht van het werk van Dumas verwijs ik naar Van den Boogerd (1999).

9 De Johannesburgse kunstcritica Brenda Atkinson beschrijft de situatie in Zuid-Afrika zelf: 'Een van de belangrijkste discussies van het moment gaat over "representatie", specifieker het "echt" van blanke kunstenaars om mensen uit andere culturen te verbeelden in hun werk' (Atkinson 1999, 22). Zie ook Atkinson en Breitz (1999) en de bijdragen in het invloedrijke nieuwe kwartaalblad *Art South Africa* (vanaf 2002).

10. Casadio spreekt in dit verband van Dumas' 'ongoing investigations into cultural perceptions of blackness: its physionomies, behaviour, sexuality, glamour' (Casadio 1999, 88).

11 Ernst van Alphen heeft terecht geschreven dat de geportretteerde figuren niet met subjectiviteit toegerust zijn in termen van originele tegenwoordigheid, maar dat zij dat verkrijgen in relatie tot elkaar. De uitgebeelde zwarte gezichten zijn subjecten omdat ze allemaal van elkaar verschillen. Daarom verdienen ze ook hun eigen paneel in het collectieve groesportret. Hij beschouwt deze serie dan ook als een alternatief voor zowel het autoritaire individualistische portret als de de-individualiserende formatie van groepen (1995, 69).

12 J.A.A. van Doorn in *NRC Handelsblad* (26 maart 1987) reageerde op Otten met de volgende uitspraak: 'Wat mij aan het Zuid-Afrikaans opvalt is (...) de buitengewoon grote gemoedelijkheid en muzikaliteit (...). Wat wél een punt is, is de moeilijkheidsgraad van de taal. Het kost inspanning erin door te dringen.' Zie verder voor deze en andere meningen over het Afrikaans Jansen (1998, 53-55) en Meijer (1988, 244, 283).

13 Eybers is de dochter van een predikant terwijl de broer van Dumas een predikant is. Hoewel Eybers naar eigen zeggen agnostisch is, dragen tal van haar gedichten de sporen van deze achtergrond. Marlene Dumas 'worstelt' zoals zij eens schreef, 'eeuwig met de vleeswording van het woord' (Juryrapport van de Prins Bernhard Fonds Prijzen 1998).

1 december 1982. Debat in het Amsterdamse BIM-huis over de relatie tussen de pers en Caribische muzikanten.
4. Van goden en vrouwen in de Surinaamse muziek

Het maandblad *Jazz Nu* organiseerde op 1 december 1982 een discussiemiddag in het Amsterdamse BIM-huis over de vooroordelen jegens zwarte muzikanten in de Nederlandse pers. Aanleiding tot dit debat was een zinsnede in een recensie van Eddy Determeyer in het *Nieuwsblad van het Noorden* na een concert van Fra Fra Sound in Zwolle. Determeyer beschreef de meespelende witte muzikante Saskia Laroo daarin als een ‘stralende blanke godin temidden van een zwetend en zwoegend zootje zwarte muzikanten’. Om nog meer zout in de wonden van de zwarte muzikanten te wrijven vervolgde Determeyer zijn loftuiting op Saskia Laroo met: ‘en stak de jonge trompettiste daar ook in muzikaal opzicht met koppie (fraai) en schouders (bevallig) bovenuit’. Wat de leden van Fra Fra Sound nog het meest stak was dat het leek alsof hún concert een optreden van Saskia Laroo was geweest met een stelletje zwarte begeleiders. De muzikanten vonden dat het artikel niet vrij was van racistische ondertonen. Bovendien was het niet de eerste keer dat de pers bevooroordeeld tegen zwarte muzikanten aankeek, vandaar de discussiemiddag - een protestbijeenkomst - in het BIM-huis. Het gevolg van het artikel in het *Nieuwsblad van het Noorden* was dat de rust in de groep werd verstoord. ‘De overige bandleden vonden dat Laroo zich echt een god waande’, vertelde Vincent Henar jaren later aan Bert Vuijsje. ‘Laat ik zeggen dat haar gedrag andere mensen ging irriteren’, aldus Henar (Vuijsje 1984, 80).

Misschien was Determeyer toentertijd bijziend en zag hij daarom uitsluitend de witte blazers, want hij had het eveneens over saxofonist Hans Dulfer die erin in slaagde ‘de tent in no time op zijn kop te zetten met zijn bloedhete calypso's en andere zuidsoulwaar’. Alsof Dulfer in zijn eentje calypso's en andere tropische genres speelde en niet met een zwarte superband. De bij het BIM-huisdebat aanwezige Determeyer vond dat hij eerder van seksisme dan van racisme beschuldigd had moeten worden. Ook hield hij vol ‘dat ik en iedereen het recht moet hebben om

ongeacht de huidskleur van de muzikanten te kunnen zeggen of iets goed of slecht is', waarmee hij de pointe volledig miste.

Wat Eddy Veldman, destijds slagwerker in onder andere (Hans Dulfer en) De Perikels en ook aanwezig in het BIM-huis, zeer bevreemdde was dat bij concert- en plaatbesprekingen van Reflud (een andere - witte - groep van Dulfer) de namen van alle muzikanten altijd werden vermeld: 'Mijn naam heb ik echter nog nooit gelezen in een artikel over Hans Dulfer en de Perikels, terwijl ik al tien jaar met De Perikels speel.' Dulfer was in die jaren de populairste bandleider want, zoals Ronald Snijders van Black Straight Music het verwoordde: 'hij betaalde vrij goed, zijn gigs zijn goed georganiseerd en er zijn geen strubbelingen. Hij geeft bewust of onbewust Surinaamse muzikanten een kans door vaak met ze op te treden.' Desondanks bestond er onvrede onder de zwarte muzikanten over het gebrek aan waardering voor hun inbreng. Nogmaals Snijders:

> Ritmisch en ook harmonisch is de inbreng van een pianist als Glenn Gaddum en een componist/gitarist als Frankie Douglas van een hoger niveau dan die van Dulfer zelf. Toch verovert Dulfer steeds de pers en wordt er over hem geschreven alsof hij een held is. Terwijl de jongens die hem begeleiden de eigenlijke helden zijn (Vroegindeweij 1983, 146).

Snijders stelde ook aan de orde dat Surinaamse musici begin jaren negentig stelselmatig minder aandacht kregen van de pers dan hun Nederlandse collega's. Een optreden van een Hollands orkest in het BIM-huis wordt bijvoorbeeld altijd gerecenseerd, zo constateerde Snijders, terwijl bij het Surinam Music Ensemble niemand van de pers was: 'Dat betekent voor mij dat onze muziek niet serieus wordt genomen.'

De gewraakte recensie van Determeyer kwam aan de ene kant bijzonder ongelegen. Eindelijk gebeurde er iets onder de Surinaamse jongeren, eindelijk stond er met Fra Fra Sound een succesvolle en bekende zwarte groep op de podia, en nu ontstond er door de discriminerende berichtgeving in de pers direct ruzie in de groep. Die ruzie lag ook meteen op straat, wat de reputatie van Fra Fra Sound geen goed deed. Anderzijds moest de BIM (Beroepsvereniging van Improviserende Musici) onder invloed van dit debat zijn toelatingsregeling herzien. Surinaamse muzikanten konden door het coöptatiesysteem tot dan toe nauwelijks lid worden van de bond. Doordat de toegang tot de BIM werd bemoeilijkt, zagen de musici onder de migranten geen kans hun sociaal-economische positie te verbeteren. De SJIN (Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland) paste namelijk een systeem van podiumsubsidie toe en ondersteunde geen 'concerten van migrantengroepen' aangezien die volgens haar geen geïmproviseerde muziek maakten. De definitie van geïmproviseerde muziek moest dus ook worden aangepast. Dat was het positieve effect van het debat.

De nieuwe Surinaamse muziekbeweging die leidde tot de protestbijeenkomst in het BIM-huis in 1982 was in Amsterdam Zuidoost begonnen, de plek in Nederland waar men moet zijn voor alle vormen van Surinaamse muziek: van de oudste wintimuziek, die voornamelijk bestemd is voor de Afrikaanse Surinamers tot de modernste kasekojazz, die daar is ontstaan en vooral wordt geapprecieerd door witte Nederlanders. Alle andere belangrijke stijlen die hier ter sprake komen zoals kaseko, Suripop en baithak gana zijn op feesten of concerten in de Bijlmer te horen. In dit hoofdstuk maakt de lezer kennis met verschillende vormen van Surinaamse muziek, in volgorde van hun ontwikkeling: van de traditionele wintimuziek en lobisingi, de kaseko en de modernisering daarvan met muzikanten als P.I. Man en Odongo, de Oema-vrouwengroepen en de Surinaamse jazz tot de moderne hindoestaanse baithak gana. Behalve de muziek zelf komt het soms tragische verhaal van de moeizame weg naar roem en commercieel succes van de Surinaamse muzikanten ter sprake. Dat verhaal is getekend door de vooroordelen van de Nederlandse pers en het witte publiek jegens Surinaamse musici. Terwijl de wereldmuziek triomfen vierde, werden de zwarten van om de hoek - die vaak in het buitenland wél succes oogstten - niet op waarde geschat omdat ze niet uit het juiste werelddeel afkomstig waren. Surinaamse groepen konden vaak pas doorbreken als er een beroemde witte muzikant meedeed. De weg naar succes - of het gebrek daaraan - was geplaveid met chaotisch overheidsbeleid, met slechte publiciteit, met de afwezigheid van stabiele impresariaten en belangenorganisaties, en met amateuristisch management, waardoor groepen voortijdig uiteenvielen en veel kostbaar talent verloren ging.

Wintimuziek en lobisingi

De Afrikaans-Surinaamse religieuze wintimuziek is de oudste muziek van Suriname, dat wil zeggen op die van de indianen na, de oorspronkelijke bewoners van dat land. De basis van de traditionele wintimuziek stamt uit Afrika (Congo, Ghana en Benin), werd meegenomen door de slaven en is vervolgens verrijkt met indiaanse elementen. De zo ontstane muziek is de afgelopen twee eeuwen nauwelijks veranderd. Het instrumentarium waarop de voor het ritueel benodigde ritmes worden gespeeld, is sinds de negentiende eeuw onveranderd gebleven: dezelfde trommels, een houten bankje en wat schudbussen. Het liederenrepertoire bevat geen verwijzingen naar de twintigste eeuw. De wintigoden voor aarde, water, lucht en bos worden in Suriname en in de Bijlmer nog immer op dezelfde wijze geloofd en geprezen.

Het enige dat wél is veranderd is de sekse van de zangers en muzikanten. Traditioneel werden de wintiliederen uitgevoerd door geheel uit mannen bestaande ensembles. Saillant genoeg worden de wintiliederen in Nederland tegenwoordig juist door vrouwen gezongen. De trommels worden nog wel door mannen bespeeld en er zijn nog een beperkt (en slinkend) aantal liederen, zoals die voor de bos- en luchtgeesten, die aan mannen voorbehouden zijn. In deze liederen worden geesten

aangeroepen die de in trance geraakte zanger in vuur of op glas kunnen laten dansen. Een voorbeeld van een dergelijk lied: is alamun lepi/ ko go piki alamun. Dit lied betekent zoiets als: ‘Het uur is aangebroken/ Wat op het vuur staat is gaar voor gebruik.’ Als dit lied uit de winticyclus wordt aangeheven, is het tijd dat de gewelddadige goden te voorschijn komen. De bosgeesten van de man zijn in die zin ware provocateurs.

Ondanks het feit dat bos- en luchtgeesten eerder met mannen dan met vrouwen worden geassocieerd bezitten winti's (geesten) net als de mens een vrouwelijke en mannelijke kant. Hun sekse is ‘onvast’ en dat was tijdens de slavernij al zo. Veel goden zijn met de weggevoerde Afrikanen meegekomen naar de West. Door of tijdens de reis naar Suriname zijn enkele goden van geslacht veranderd. De Fongod Le(g)ba, in Benin een man, werd in Suriname tot vrouw getransformeerd en Averekete, aanvankelijk vrouw, werd in Suriname man. Afrikaanse Surinamers hebben dus ervaring in sekseverwisseling. Dat is volgens wintidrummer Ponda O'Bryan de verklaring voor het verschijnsel dat vrouwen ook mannelijke geesten toezingen, en dat veel homo's tegenwoordig wintibijeenkomsten frequenteren.

Vroeger zongen vrouwen tijdens voorstellingen ook wel wintiliederen, maar dan uitsluitend de aan hun sekse voorbehouden liederen. Sinds de jaren negentig zien we dus dat in Nederland nagenoeg alleen nog vrouwen zingen en dat zij dan tijdens de prey (ritueel) vrijwel álle liederen zingen. Een opmerkelijke religieuze en muzikale emancipatie van vrouwen, die vermoedelijk uit nood is geboren. Er zijn in Nederland nauwelijks nog Surinaamse jongemannen te vinden die de moeite willen nemen om de ritmes en liederen te leren. Vrouwen leren ze wel. En de goden zullen er vermoedelijk geen moeite mee hebben: liever door vrouwen geprezen worden dan helemaal niet.

De bekendste zangeres in dit winti-idioom is Helouise Holband - in de Bijlmermeer bekend als M'ma Hille of Frow Wiesje. Zij is leidster en voorzangeres van de groep Abaisa. Holband beschikt niet alleen over een fenomenale stem (groot en luid) die uitermate geschikt is voor het zingen van deze liederen, maar ook over een immens reservoir aan wintiliederen. Zij beweerde ooit een week lang de vele winti's te kunnen prijzen door middel van zang zonder een lied te dubbelen. Het gezelschap Abaisa werd bekend door de zang van Holband én door de aanwezigheid van de autochtone Wilhelmina van Wetering, in koto (creoolse klederdracht) gestoken en met een angisahoofddoek op. Zij veroorzaakte verwarring, vooral bij mensen uit haar eigen (witte) groep. Dr. Wilhelmina van Wetering raakte na een studie in Suriname bevriend met Surinaamse vrouwen uit de Bijlmermeer en ging meedoen met hun activiteiten. Niet alleen met het zingen van wintiliederen, maar ook met het opvoeren van lobisingi, de Afrikaans-Surinaamse vorm van komische opera. Lobisingi is ontstaan uit het *du* (de oude Surinaamse vorm van commedia dell'arte) en kan worden beschouwd als een armelui's kameropera met recitatieven en aria's, begeleid door een klein koperorkest, het zogeheten ‘koor’. Herskovits (1936, 23) typeerde de lobisingi als ‘an established form of social criticism by ridicule bearing

Afb. 4.1 Helouise Holband, alias M'ma Hille of frow Wiesje in 1989 (foto: Jean van Lingen)

particularly on the reprehensible conduct of women'. De lobisingi als volkse kunstvorm werd en wordt vrijwel uitsluitend door vrouwen beoefend. Ten tijde van de slavernij stuurde een plantersvrouw haar eigen, of een groep ingehuurde slavinnen naar het huis van een rivale, waar de slavinnen de rivale voor haar huis in een toneelstuk belachelijk maakten. De lobisingi kent vaste rollen: een datra (arts), een

aflaw (iemand die voortdurend flauw valt), een agent en een verpleegster. Ook moduleert elke opvoering weer vaste gebeurtenissen en zijn er vaste tekstpassages die met grote hilariteit worden ontvangen. Zo is een standaardonderdeel van elke voorstelling het volgende lied:

> Hoe durf je te beweren dat ik niet mooi ben
> Twee bloemen hebben mij verwekt
> Mijn moeder is een roos
> Mijn vader is stanfaste (hanekam, 'gomphrena globosa amaranthaceae', een Surinaamse bloem)
> Hoe durf je dan nog te beweren dat ik niet mooi ben?

Ook valt er altijd iemand flauw, de dokter wordt erbij gehaald en de zieke wordt weer tot leven gewekt. Het spel is vergelijkbaar met dat van de Nederlandse Jan Klaassen en Katrijn, waarin behalve Jan en Katrijn meestalk ook een boef en een agent figureert en waarin Jan zijn Katrijn steevast afrost of achternazit - of andersom. Na de slavernij gaan de Surinaamse vrouwen elkaar bezingen - aanvankelijk kritisch, maar later ook erotisch. De lobisingi kreeg soms de allure van een openbaar lesbisch liefdesritueel. In Suriname leeft de lobisingi als orale cultuur nog spaarzaam voort onder volksklasse-vrouwen. In Nederland heeft de lobisingi haar functie als hekelend muziektheater en als lesbisch liefdesritueel grotendeels verloren. Bij de moderne opvoering bezingen de (nog steeds vrouwelijke) solisten beurtelings op spottende toon de liefdesaffaires van bekende personen en historische of actuele gebeurtenissen in de Surinaamse en/of Nederlandse samenleving. De muzikale begeleiding van de lobisingi door een zang- en dansgezelschap en door een koperorkest is in Nederland niet veranderd, de teksten veranderden dus wel. In de jaren tachtig waren er nog regelmatig opvoeringen van lobisingi in de Vereniging Ons Suriname in Amsterdam. Dat Wilhelmina van Wetering met een Hollands accent aan die lobisingi meedeed verwekte extra hilariteit.

Tegenwoordig wordt de lobisingi nog zelden opgevoerd aangezien het een kostbare aangelegenheid is; er moet een zang- en dansgezelschap en een orkest voor worden geëngageerd. Voor een goede voorstelling moet er bovendien stevig gerepeteerd worden.

De wintimuziek vormt samen met de lobisingi de basis voor bijna alle Afrikaans-Surinaamse muziek. De seculiere kawinamuziek ontleende haar teksten aan winti en lobisingi. Ook de kaseko gebruikte het onmetelijke reservoir van wintiliederen maar veranderde wel de 3/8 ritmes in een gemakkelijke vierkwartsmaat. Door deze ritmewijziging is kaseko dé Surinaamse muziek bij uitstek geworden, waaruit andere stijlen zijn voortgesproten.

Kaseko

De basis van kaseko, de moderne Surinaamse dansmuziek, is al in de negentiende eeuw gelegd. Het woord kaseko is een verbastering van het Franse ‘casse le corps’ (breek het lichaam, schud met het lichaam) en is vermoedelijk uit buurland Frans Guyana afkomstig. De formulering *kase le corp* duikt op in negentiende-eeuwse geschriften. De muziek werd toen gespeeld op fluit, viool en trommels.[1] Gedurende de twintigste eeuw kreeg de dansmuziek diverse nieuwe namen zoals *boengoe boengoe*, vanwege het schommelend ritme en *bigi poku* of *skraki poku*. De benamingen *bigi poku* en *skraki poku* zijn ontleend aan de bigi (= grote) poku (= pauk) die bij concerten centraal stond op een skraki (= schrank). De bigi poku was beïnvloed door de oude jazz uit New Orleans. De bezetting van een bigi poku-orkest was identiek aan die van de jazzgroepen uit New Orleans. Midden jaren zestig verschoof het oriëntatiepunt van deze muziek van de Verenigde Staten naar het Caribische gebied: de nieuwe impulsen kwamen toen uit Cuba en Trinidad. De instrumentale bigi poku maakte toen plaats voor kaseko met wintiteksten. Ook de instrumentatie veranderde: contrabas en/of tuba werden basgitaar; snaartrommel en bastrom werden verruild voor modern slagwerk en de banjo maakte plaats voor een elektrische gitaar. En ten slotte kwam de solozang in plaats van de incidentele koortjes uit de bigi poku. De invloedrijkste formatie uit die periode was ongetwijfeld Washboard. In Washboard was de crème de la crème van de toenmalige Surinaamse muzikanten verenigd, en zij waren het die de dansmuziek van ouderwetse bigi poku transformeerden naar een stijl die aan de calypso van Trinidad verwant was, waarin de zang een dominante rol kreeg.

De belangrijkste maker van kaseko was Lieve Hugo Uiterloo, tevens vooraanstaand lid van bovengenoemd orkest Washboard. Dit orkest kwam met met de legendarische zanger Uiterloo, die de uitstraling van een hypnotiserende medicijnman had, begin jaren zeventig naar Nederland, net voor de grote migratiegolf van 1975. Behalve een charismatische persoonlijkheid met een magnifieke stem was Uiterloo ook een begenadigde tekstdichter en uitmuntende componist. Uiterloo's liedjes zoals, *Blaka Rosoe* (‘Mijn zwarte roos, nu je van me heengaat vraag ik je: “Neem me mee in jouw hart, niets zal mij weerhouden om van jou te blijven houden.”’) behoren tot de beste kaseko en worden regelmatig gecoverd. Het overlijden van Uiterloo in de jaren zeventig was dan ook een zware klap voor de kaseko.

Pas enkele jaren na Uiterloo's dood begon het weer te borrelen in de kasekowereld. In de tussentijd waren er zangers als Ewald Krolis en groepen als Master Blaster actief, maar die hadden minder uitstraling en kwaliteiten dan Uiterloo. Bovendien was de tweede generatie op dat moment niet geïnteresseerd in de cultuur van de ouders. Kaseko werd ouderwets gevonden. Volgens de jongeren moest alles anders: het tempo moest omhoog en de harmonieën moesten de complexe Nederlandse samenleving weerspiegelen. Het lome tropische ritme werd als passé beschouwd. In Amsterdam luisterde men niet alleen naar Surinaamse en Caribische

klanken. Jazz was overal te horen, net als moderne rock en popstijlen uit Afrika, Europa en de Verenigde Staten. De Surinaamse en Antilliaanse jongeren, die zich hadden georganiseerd in het kunstenaarscollectief *Milestones*, absorbeerden zowel de opruiende klanken van Fela Kuti uit Nigeria en de reggae van Bob Marley als de avant-gardistische rock van Frank Zappa en moderne Cubaanse muziek van Irakere. Kortom, zij wilden spannende muziek maken, die wel als Surinaams herkenbaar moest zijn. Die muziek kwam er, maar een schier onoverkomelijk probleem vormden de financiën: geen enkele platenmaatschappij was geïnteresseerd in het uitbrengen van onbekende zwarte artiesten uit de voormalige kolonie. Van de Antilliaanse auteur Cola Debrot is de ironische uitspraak dat 'wat uit de koloniën komt nooit goed kan zijn'. Zo merkwaardig is het dan ook niet dat Nederlandse platenmaatschappijen de eigen zwarte muzikanten ten tijde van de opkomende wereldmuziek niet als interessant zagen. De enige mogelijkheid die er voor het collectief *Milestones* overbleef was zelf een platenmaatschappijtje op te zetten. Daarom werd in 1980 SMA (Surinam Music Association) opgericht.

P.I. Man en Odongo

SMA voorzag in een enorme behoefte. Het werd niet alleen een platenfirma, maar ook een boekingskantoor, muzikantenorganisatie, een club die bedoeld was om alles voor en door de aangesloten leden te doen. Een deel van de doelstellingen werd geconcretiseerd. Zo kwamen er na verloop van tijd regelmatig prachtige platen uit. Maar de distributie faalde jammerlijk. De ervaring, de contacten en het logistieke inzicht om de muziek via de juiste kanalen aan de man te brengen ontbraken. En zo beschikte SMA tragisch genoeg over opnamen met de mooiste Surinaamse muziek van die periode die de potentiële luisteraars nimmer bereikten.

Op het SMA-label zaten bijvoorbeeld de vernieuwende kasekomuzikanten Odongo en P.I. Man & Memre Buku.[2] P.I. Man (pyayman is de Surinaams-indiaanse sjamaan) vertoonde een sterke artistieke gelijkenis met Lieve Hugo Uiterloo. Net als zijn voorbeelden, Uiterloo én natuurlijk de traditionele indiaanse medicijnman die met taal en muziek improviseert om daarmee te hypnotiseren, kon hij pakkende melodieën schrijven bij teksten die uiteenlopen van zeldzaam mooie liefdesliedjes tot politiek geëngageerde nummers. Ook voerde hij stukken uit waarin de jeugd werd opgeroepen de cultuur van de voorouders niet te verwaarlozen. In *Be be bong* zong hij:

> Om te overleven moet men wortels hebben
> Nu kan ik het ik niet uitgillen
> Want ik sta nog niet stevig genoeg op mijn benen
> De geest moet worden voorbereid opdat de ziel haar intrede kan doen.

De basis van zijn liederen ligt in de Afrikaans-Surinaamse wintimuziek en de indiaanse zang, opgewaardeerd met calypso, kaseko en reggaeharmonieën.

P.I. Man & Memre Buku had aan het begin van zijn carrière in Amsterdam een schare van voornamelijk jonge witte fans. Hij kreeg lovende recensies van optredens op grote festivals in Duitsland, Zwitserland en Oostenrijk waar hij het podium deelde met grote artiesten. Deze kritieken waren voor Surinaamse muzikanten het bewijs dat zij internationaal met de allerbeste groepen konden wedijveren. Daartoe moest de historisch belaste koloniale verhouding van Surinamers met Nederlanders afwezig zijn: alleen dan werden zij op hun werkelijke merites beoordeeld. P.I. Man maakte twee mooie platen, *Tukusy* en *Masannah* (SMAlp 006). Dat zijn succes toch van korte duur was kwam door een zwakke organisatie - zo stond bij optredens soms maar de helft van de aangekondigde muzikanten op het podium. Dat probleem speelt Surinaamse muzikanten vaker parten.

Odongo alias Stanley Angel was evenals P.I. Man afkomstig uit het eerder genoemde jongeren-kunstenaarscollectief *Milestones*. Er waren tal van parallellen tussen die twee. Terwijl P.I. Man een moderne variant van een indiaanse sjamaan wilde zijn beweerde Odongo dat hij een obiahman (de geestenbezweerder in de winti) was, die wintimuziek maakte op moderne elektronische instrumenten. Hoewel de muziek modern en westers klonk, ademde zij toch een sterk Surinaamse sfeer. De Surinaamse traditie van de wintiverering was niet alleen in de titel van het album, *Look your winti* (SMAlp 010), terug te vinden, maar in elke noot die Odongo speelde. Odongo and the Spirits stonden garant voor vakkundige chaos. De muziek van Odongo is nauwelijks te karakteriseren. Zelfs zijn muzikale vrienden spraken bij gebrek aan een betere naam over ‘Odongo's music’. Zijn wintiliederen, gemoderniseerd met freejazz en avant-gardistische rock, mondden steevast uit in een hypnotiserende geluidsstorm. Radiomakers wisten zich geen raad met deze kakofonie - in hun oren - en zonden Odongo dus niet uit. De lange stukken leenden zich niet goed voor doorsnee radioprogramma's en voor progressieve programma's viel Odongo uit de geografische boot; omdat hij niet afkomstig was uit de VS of Engeland werd hij niet serieus genomen. Grensverleggende zwarte muziek werd volgens het onbewuste Hollandse vooroordeel niet om de hoek gemaakt.

Odongo and the Spirits en P.I. Man & Memre Buku onderscheidden zich van andere formaties uit de jaren tachtig, omdat zij het experiment niet schuwden. Zij wilden een moderne kasekovariant ontwikkelen en slaagden daar ook wonderwel in.

Op 1 januari 1989 werd SMA opgeheven om te fuseren met het Molukse Barak G. De fusie was een eis van het ministerie van OC&W: eerst moesten de twee organisaties samengaan alvorens ze in aanmerking konden komen voor subsidie. De nieuwe stichting MMF (Multi Music Federation) kreeg na de fusie voor drie jaar geld en had als doel ‘het stimuleren, ontwikkelen, professionaliseren en integreren van de gekleurde muziekbeoefening in al haar facetten’. De twee personeelsleden van MMF moesten de veel te ver uiteenlopende belangen behartigen van zowel professionele

Surinaamse en Turkse musici als Somalische en Armeense amateurs in asielzoekerscentra. Niet lang daarna kwam OC&W weer met een nieuwe eis op de proppen: MMF moest opnieuw fuseren, nu met Scarabes, de organisatie voor allochtoon theater. De nieuwe organisatie zou alle podiumkunsten van alle allochtonen moeten behartigen. Het resultaat van deze Haagse maatregel was voorspelbaar: door de interne problemen en het ongelijksoortige en te ruime werkterrein werd MMF al in het derde jaar opgeheven. De toenmalige coördinator, Marcel Wouter, vermoedde dat de overheid MMF bewust had opgedoekt ‘omdat zij geen sterke allochtone organisatie naast Stichting Popmuziek Nederland duldde’. De kans bestond immers dat niet alleen ‘wereldmuziek’-groepen maar ook pop-, reggae-, hiphopgroepen en muzikanten van andere genres zich zouden aansluiten bij MMF, waardoor deze te machtig zou worden. Na de verdwijning in 1991 van MMF was de Surinaamse muziek er nog slechter aan toe dan ten tijde van de SMA. De enige platenfirma, annex boekingskantoor en muzikantenorganisatie waarop de Surinaamse muziek, ondanks alle gebreken ervan, had gedreven was daarmee de nek omgedraaid.

Scabreuze teksten

Terug naar de muziek zelf, naar de jaren tachtig, de tijd voor de opheffing van SMA. De jaren tachtig waren een uiterst vruchtbare periode voor de Surinaamse muziek. Niet alleen de geïmproviseerde toonkunst bloeide op, ook de kaseko glorieerde in het begin van de jaren tachtig. Er waren verscheidene varianten van kaseko te horen. Surinaamse muzikanten leenden links en rechts uit andere genres, maar zorgden er wel altijd voor dat hun muziek consequent als kaseko herkenbaar bleef; althans voor wie dat horen wilde. Volgens de eclectici mocht men, zolang de basis kaseko was, alles wat men maar wilde toevoegen, maar wat men hoorde bleef kaseko. Door haar aanwezigheid in Europa werd de muziek alleen maar interessanter.

Behalve de door jazz en funk geïnfecteerde varianten, ontstonden gelijktijdig genres die kaseko mengden met traditionele stijlen van de Saramaccaners uit het zuidwesten van Suriname en de ndyuka's uit het oosten. Bij het aleke-kaseko experiment van de ndyuka's is nooit duidelijk geworden of dit in Nederland is ontstaan en vervolgens is terug gevlogen of juist door vakantiegangers naar Nederland is gebracht. Het is evenzeer onduidelijk of hier van indigenisering moet worden gesproken in de zin dat moderne muziek weer traditioneel wordt gemaakt. Yakki Famiri, de populairste groep van deze stroming in Nederland, is het toonbeeld van het nieuwe zelfbewustzijn.

De kaseko bloeide dus, maar helaas: alleen in de eigen gemeenschap. Witte Nederlanders hadden meestal geen benul van wat er onder de Surinamers gebeurde. In de Randstad zag men hoogstens de aanplakbiljetten van dansfeesten met wel twintig bands in zalen als Agora in Lelystad. Op zo'n feest verscheen dan meestal

Afb. 4.2 Vrouwenkasekogroep Banja Pré, Soeterijntheater 1989 (foto: Jean van Lingen)

maar de helft of soms minder van de geafficheerde orkesten. Organisatie was niet de sterkste kant van de initiatiefnemers.

Verder speelden de groepen tijdens busreizen en boottochten waar werd gedanst. Deze feesten, door de Surinamers ‘buitensport’ genoemd, vonden op een gegeven moment niet alleen op zaterdag plaats, maar ook op alle andere dagen van de week. Ze kregen de naam van de bewuste dag - fredadansi (vrijdagdans), sondedansi (zondagdans) of mondedansi (maandagdans), zodat zelfs in Surinaamse kringen grappen werden gemaakt over de arbeidsmoraal van de Surinamers. Het was spoedig duidelijk dat een dergelijke situatie niet lang houdbaar was. Toen de dansmarkt in het midden van de jaren tachtig instortte - ook Surinamers raken wel eens dansmoe - was een kwalijke bijkomstigheid dat ook de ‘boom’ in de kaseko voorbij was. Kaseko was een intern-Surinaamse aangelegenheid gebleven, aangezien nooit was geprobeerd, of het was nooit gelukt, deze muziek de oversteek te laten maken naar de grote witte markt, zoals bijvoorbeeld met de reggae wel was gebeurd. De groepen witte fans van P.I. Man & Memre Buku bleven kortstondige uitzonderingen. Terwijl reggae een doorslaand en mondiaal commercieel succes werd bleef de kaseko, op zichzelf even herkenbare en opwindende muziek, steken bij de groep van herkomst. Nagenoeg alle orkesten verdwenen midden jaren tachtig, bij gebrek aan werk.

Raakten de kaseko-orkesten dan volledig uit beeld? Niet helemaal. Een nieuw fenomeen stak in de jaren 1983/84 de kop op: de vrouwenband. Deze groepen kregen namen als Oema Soso (Alleen maar vrouwen), Oema Prisiri (Vrouwen Plezier) en

Oema Lobi (Vrouwenliefde). Oema Soso, de eerste vrouwengroep, ontstond toen een feestavond moest worden opgevrolijkt. Oema Soso deed haar naam niet helemaal eer aan; de vrouwen zongen, mannen verzorgden de begeleiding. Vrouwengroepen waren deels een reactie op mannenbands. De vrouwen uit de Oema-groepen beweerden ‘de buik vol te hebben van de scabreuze teksten van de kaseko liederen’. Het sterkste punt van nagenoeg al deze groepen was dan ook de tekst. Het bekendste nummer van Oema Soso was *Mi no wani*:

> Ik wil geen straathoekman
> Want zij hebben geen geld
> En het maakt de vrouwen niets uit
> Ik wil een man die werkt
> Ik wil geen schoft
> Ik wil een man met een diploma

De teksten leidden tot de verschrikte constatering dat de lesbische beweging onder Surinaamse vrouwen was begonnen. Oprichtster Lilian Mijnals van Oema Soso beschouwde de beweging echter als een impuls voor de emancipatie en de bewustwording van de vrouw: ‘Als de vrouwen besluiten muziek te maken, zijn ze daardoor in feite al feministen.’ Dat deze bandjes uitzonderlijk vaak voor de (Nederlandse) homobeweging optraden, versterkte slechts het geloof bij de Surinaamse mannen dat ze met lesbo's te doen hadden. Of de vrouwen nu wel of niet lesbisch waren, ze traden in ieder geval met veel plezier op voor homo's, hetero's of voor gemengde zalen, voornamelijk blank publiek. Oema Soso en de andere zustergroepen hadden in korte tijd een groot deel van Nederland kennis laten maken met deze typische Surinaamse muziek, iets wat de mannenbands nooit was gelukt.

Jammer genoeg verdwenen deze vrouwen-kasekogroepen weer tamelijk snel. Oema Lobi en Oema Prisiri hebben door een fusie onder de naam Nature nog geprobeerd deze vrouwenkaseko van nieuw elan te voorzien, maar die legde toch het loodje. ‘Slecht management, gebrek aan discipline en financiële dromen die niet uitkwamen’ hebben een stroming die buitengewoon interessant was vanwege de aanstekelijke aanpak en de spannende teksten de kop gekost, zo luidde de diagnose van Letitia Mijnals.

Sinds 2000 zijn er geen vrouwen meer actief binnen de kaseko. Wij zien vrouwen alleen nog aan de uiteinden van het muziekspectrum. Aan de moderne kant Denise Jannah in de jazz en Ruth Jacott in de pop; aan de traditionele kant de sporadische lobisingizangeressen en Abaisa, de wintigroep waarover ik hierboven schreef.

Surinaamse jazz

Om de muzikale ontwikkelingen op het gebied van de jazz uit de jaren tachtig te kunnen volgen moeten we teruggaan naar het midden van de jaren zeventig. Slagwerker Eddy Veldman speelde in die periode met Glenn Gaddum en Frankie en Mildred Douglas in de groep Solat funk en jazz. Solat had in het buitenland meer succes dan in eigen land, totdat het rond 1975 werd ontdekt door de witte saxofonist Hans Dulfer. De muziek van Solat was voor Dulfer een uitstekende ondergrond voor zijn soli. Voor beide partijen was er sprake van een interessante samenwerking: Dulfer kreeg de swingendste band uit die periode achter zich en de muzikanten waren verzekerd van een regelmatig inkomen aangezien de naam Hans Dulfer een magische klank had. Zowel pop- als jazzpodia wilden De Perikels, zoals Solat voortaan heette, boeken. Op de hoes van *I didn't ask* (VARAJAZZ) uit 1981 schreef Wim van Eyle dat Dulfer & Perikels 'altijd kans ziet in een minimum van tijd het publiek op z'n hand te krijgen. De muziek is altijd vrolijk, ongedwongen, sterk ritmisch en uitermate verrassend.'

In dezelfde periode (1975) vond de grote migratie van Surinamers naar Nederland plaats. In de Bijlmermeer groeide de onvrede onder een grote groep werkloze Surinaamse jongeren snel. Zij wilden graag iets om handen hebben en het cultureel centrum Kwakoe voorzag in die behoefte. Cultureel werker Vincent Henar begon daar jamsessies voor Surinaamse jongeren te organiseren. Henar liet die sessies coördineren door de gevestigde Surinaamse muzikanten die al jaren actief waren in Solat en later in De Perikels in de 'witte' muziekwereld: slagwerker Eddy Veldman, gitarist Frankie Douglas en bassist Pablo Nahar. Zij waren door hun funk en jazzwerk met Dulfer verwijderd geraakt van hun muzikale roots. Door de sessies in Kwakoe raakten zij op hun beurt zodanig geïnspireerd dat zij ook met Surinaamse muziek begonnen te experimenteren. Zo begon de 'oude' garde - Veldman, Douglas, Nahar - kaseko en kawina-elementen in de jazz te integreren. Deze jazz kreeg daardoor een extra portie schwung.

Toen Dulfer rond 1981 een nieuwe weg insloeg was het afgelopen met De Perikels. Zonder Dulfer waren de podia niet langer geïnteresseerd in een band die in feite beter was zónder dan mét hem. Maar het einde van De Perikels, gevoegd bij het nieuwe zelfbewustzijn vanuit de Bijlmerse sessies, leidde in 1981 tot de oprichting van Surinam Music Ensemble (SME). Dit ensemble werd in de jaren tachtig het meest spraakmakende Surinaamse orkest. Pablo Nahar en Eddy Veldman - tijdens de Bijlmersessies al een degelijk ritmetandem - deden mee. Voor jazzscribent Rudy Koopmans was het altijd onduidelijk gebleven waarom Veldman maar een marginale figuur bleef. Koopmans (1983, 23) beschreef hem als een

> expansieve en ingenieuze muzikant. Hij bewees tot de schaarse slagwerkers in Europa te behoren die een solo weten op te bouwen; hij kan met harde, scherp geplaatste accenten andere solisten lanceren; aangezien de trommelende kaseko-ritmes nog

niet geheel geïntegreerd zijn in de bop-taal blijft het spannend waar vele Amerikaanse bop-ensembles op routine drijven.

De muziek van SME groeide uit tot een geraffineerde synthese van Noord-Amerikaanse bebop en Surinaamse kaseko en kawina. Veldman was niet alleen een krachtige bebopdrummer, hij was misschien zelfs een nog betere kaseko- en kawinatrommelaar. Hij comprimeerde de patronen van de kawina, die normaliter door vijf drummers worden uitgevoerd, tot het spel voor één slagwerker. Dat deed hij ook met de kaseko. Het inventieve trommelen van Veldman en de stuwende bas van Pablo Nahar trok uitmuntende solisten als gitarist Frankie Douglas, pianist Glenn Gaddum en saxofonist Kees Smit naar grote hoogten. Jan Rensen (1984, 124) schreef bij het verschijnen van het album *Body Guide* (SMAlp 005) dan ook terecht dat 'de zogenaamde Paramaribop een volwassen stroming in de geïmproviseerde muziek' is geworden: 'Het ensemble verdient meer erkenning dan het nu volgens mijn waarneming krijgt.' Veldman, een van de grondleggers van de Paramaribop, definieerde de nieuwe stroming in *Jazz Nu* van november 1983 als volgt: 'Als een Surinamer integer bezig is op zijn manier en niet probeert een Amerikaanse plaat te kopiëren maakt hij Paramaribop.'

Uit de Bijlmersessies ontstond als tweede belangrijke orkest naast SME Fra Fra Sound, het orkest van de jonge Kwakoe-garde. Frafra is de Surinaamse uitdrukking voor een perfecte combinatie. Fra Fra Sound werd in het eerste jaar van zijn bestaan de virtuele winnaar van het Nationale Kaseko Festival 1982 in Rotterdam. De finale verliep bijzonder tumultueus. Een deel van het publiek vond dat de groep jazz en geen kaseko maakte. De muziek van Fra Fra Sound bleek lastig te categoriseren: voor de Surinamers speelden zij moeilijke jazz en voor de witte Nederlanders kasekodansmuziek. Hun eerste plaat was in Suriname een groter succes dan in Nederland. In het land van de ouders hoorde men onmiddellijk dat in Amsterdam werd gewerkt aan de modernisering van de kaseko.

Na het winnen van dat festival maakte Fra Fra Sound pas in 1987 weer een plaat: *Panja Gazz* (SMAlp 009). De Britse saxofonist Courtney Pine hoorde de opnamen en bood spontaan aan de hoestekst te schrijven: 'All in all, the strength of *Panja Gazz* is their expression of the great wealth of musical heritage, that you can become a part of.' *Panja Gazz* doet door de opbouw van de stukken en de koortjes aan de oude bigi poku denken, een muziekvorm die toentertijd nauwelijks nog was te horen. De doorrookte hese stem van zanger Robert Sordam maakte het nummer *Aisa* geliefd op de radio. Op de vanaf 1987 regelmatig verschijnende Fra Fra Soundcd's horen wij een gerijpte groep. Onder leiding van bassist Vincent Henar bereikte Fra Fra Sound een herkenbaar geluid: sterk ritmische jazz gekruist met Afrikaanse en Caribische invloeden.[3]

Naast SME en Fra Fra Sound waren er ook musici die niet onder een bepaalde noemer konden worden gevat. Onder hen was Nedly Elstak. Elstak had zowel met de legendarische in 1963 gestorven Kid Dynamite gespeeld als met de generatie van

Afb. 4.3 Vincent Henar en Ponda O'Brien (r) in Fra Fra Sound, Bimhuis 1984 (foto: Jean van Lingen).

de jaren tachtig.[4] Hoewel hij dus een brugfunctie kon vervullen speelde hij geen opmerkelijke rol in de Surinaamse scene. Binnen de Nederlandse geïmproviseerde muziek was hij daarentegen van eminent belang door zijn werk als workshoporganisator en leider van verschillende belangrijke ensembles, waaronder het Paradise Regained Orchestra. De pianist-trompettist Elstak ontving in 1983 de Grote Prijs voor Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland waarbij vooral 'de persoonlijke kwaliteit van zijn gecomponeerde werk' werd geroemd. Elstak heeft ook een reeks gedichten uit John Miltons *Paradise Lost* getoonzet. Bij Surinamers was hij nauwelijks bekend en de getoonzette *Paradise Lost*-gedichten zouden zeker niet hebben bijgedragen aan zijn populariteit. Zij die Elstak hadden gehoord, vonden dat hij 'geen Surinaamse muziek' maakte. Zelf vond hij dat kolder. Zijn werk was door zijn afkomst al Surinaams, meende hij. 'Misschien is dat de reden waarom mijn muziek in Nederland nooit geplaatst kan worden.'

De Surinaamse jazzmuziek van de jaren tachtig was spannend maar ook weer niet zo nieuw. De Paramaribop van de oude muzikanten of de kasekojazz van de jongeren was al eerder gemaakt. In feite was er in de jaren tachtig sprake van een renaissance van de Surinaamse jazzmuziek die door migrant-musici in Nederlandse clubs in de jaren dertig tot zestig was gespeeld. Dat wist SME en daarom kreeg een van hun platen de titel *Dynamite Cotton Legacy* (Dynamite verwijst naar de legendarische Kid Dynamite), een hommage aan de grondleggers van de Surinaamse jazz in Nederland.

Anno 2003 is het Surinaams jazzspectrum divers geworden, met Eddy Veldmans Opo Yéyé, een sterrenformatie die een cross-over van funk, hiphop, jazz en kawina speelt; Ponda O'Bryan die met zijn Afro Drum Ensemble West-Afrikaanse en Afrikaans-Surinaamse ritmes fuseert, Pablo Nahar met een eigen orkest en - nog steeds - Fra Fra Sound. Misschien is de situatie in de Nederlandse fonotheken ondertussen ook verbeterd. Tot in de jaren negentig stond jazz van Fra Fra Sound als 'niet-westerse muziek' gecategoriseerd, terwijl de Cubaan Machito wel onder de noemer jazz te vinden was. Het vooroordeel tegen Surinaamse musici heeft een taai leven geleid en is nog steeds niet echt verdwenen.

Suripop

Er waren in de jaren tachtig behalve de winti-, kaseko- en jazzformaties ook nog groepen die werkten aan een genre dat later Suripop is gaan heten. Kenmerkend voor Suripop was de tekst, meestal liefdesliedjes. Bij de composities werd er een balans gevonden tussen de kaseko en de popballade.

De bekendste popformatie uit de jaren tachtig en negentig was ongetwijfeld Trafassi. Het lukte Trafassi - in tegenstelling tot de meeste andere Surinaamse groepen - om de oversteek te maken naar het Nederlandse publiek. De band was onder Antillianen en Nederlanders misschien zelfs wel populairder dan bij Surinamers. In Trafassi zaten vijf goede muzikanten, die echter liever veel geld verdienden met het produceren van rotzooi dan met het componeren van prachtige Suripopliedjes waarmee geen droog brood was te verdienen. Niet alleen de muziek balanceerde op de rand van wat van dit bekwame vijftal verwacht mocht worden. Ook de teksten getuigden van schunnigheid. De titel van hun single *De meisjes van de Huishoudschool* ('die willen naaien') laat weinig aan de verbeelding over. Trafassi mocht op een gegeven ogenblik Suriname niet meer in vanwege de kwetsende tekst van het nummer Brombere (fecaliënwagen - 'alleen daarop had Bouterse een baan voor immigranten'). De plaat was verboden in Suriname en kon daar alleen nog via de Nederlandse Wereldomroep worden beluisterd.

De tekst en muziek van het kwintet werd zó simpel dat iedereen snel kon meezingen. Hun *Wasmasjien* ('Kleine wasjes, grote wasjes, stop ze in de wasmasjien. Laat maar lekker draaien, wassen, spoelen en wringen.') was de zomerhit van 1985. Maar wie had verwacht dat de Surinamers zouden juichen met het succes van één hunner orkesten vergiste zich deerlijk. Men identificeerde zich liever niet met wat Hilversum als Surinaamse muziek beschouwde en draaide. Vincent Henar van de Surinaamse muziekorganisatie SMA stelde geïrriteerd vast dat 'Hilversum altijd de luchtigste en oppervlakkigste niemendalletjes presenteert als de nieuwste Surinaamse muziek'. Het is bovendien frappant dat het de schaarse keren dat zoiets gebeurt altijd zomer is. Trafassi bleef na de *Wasmasjien* met de was bezig; het volgende nummer was *De Strijkplank*. Helaas voor de band was het al weer bijna winter en

vond Hilversum dat te veel van het goede. Hilversum ging over tot de orde van de dag: Angelsaksische muziek.

Trafassi verkocht redelijk onder de Nederlanders. Andere succesvolle Surinaamse artiesten als Max Nijman en P.I. Man verkochten het grootste deel van hun platen in het buitenland en werkten daar ook meestentijds. Ook de Surinaamse rapper Tony Scott - die prat ging op zijn indiaanse afkomst, maar dat in zijn werk jammer genoeg niet liet horen - en de Urban Dance Squad waren in het buitenland bekender dan in Nederland. Naar aanleiding daarvan schreef popjournalist Marcel Wouter in het muziekblad *Oor* (17 januari 1987) dat de ‘witte pers’ muziek die door de eigen zwarte jeugd wordt gemaakt niet serieus neemt en zich liever richt op rock 'n roll en andere ‘witte’ muziekstijlen. Dat was een juiste constatering. Hetzelfde gold in de jaren negentig ook weer voor de immens populaire Eurodance van 2 Unlimited (zie hoofdstuk 13).

De stem Gods

Tot nu toe heb ik vooral de muziek van de Surinaamse Creolen besproken. Uiteraard kennen ook de oorspronkelijk uit India afkomstige hindoestanen, één van de grote Surinaamse bevolkingsgroepen, een muziekcultuur. Een belangrijke muzikant in die gemeenschap is Droeh Nankoe. Hij werd ontdekt door de Indiase zangpedagoog Mohammed Sayeed Khan, die in hem de reïncarnatie herkende van Mohammed Rafi, de allergrootste vertolker van het Indiase filmlied. De tekstdichter/componist Payam Saidi is van plan Nankoe een plaats als playbackzanger in de Indiase filmindustrie te bezorgen. Nankoe heeft zowel het conservatorium in Rotterdam als een gedegen klassiek Indiase zangopleiding gehad. Bovendien is hij door een oom ingewijd in de details van de hindoestaanse volksmuziek. Hij was verder lange tijd leadzanger van de populaire hindipopgroep Naya Roshi. Zijn in India opgenomen *Songs for Various Occasions* (Dureco 1988) verkocht niet alleen in Nederland goed maar ook in India, het Caribische gebied en de VS. Terecht, want Nankoe bezit een prachtige stem, en kan de emoties van de luisteraar als geen ander raken. Helaas ontbeert Nankoe's carrière elke vorm van planning - niet ongebruikelijk voor Surinaamse musici. Hij zingt house, Indiaas klassiek, baithak gana en tegenwoordig ook bhajans, tegelijk en door elkaar. Nankoe is namelijk aanhanger geworden van de Sai Baba en looft en prijst die op cassettes, maar deze worden niet door ongelovigen aangeschaft. De zanger die ooit tot ‘De stem Gods’ werd uitgeroepen gelooft momenteel dat hij met zijn stem Gods Woord moet verspreiden terwijl hij eigenlijk de stem van God heeft ontvangen om daarmee de mens te diverteren.

In Den Haag, het centrum van de Nederlandse hindoestanen, wordt ook veel baithak gana gespeeld. Volksliedjes uit India werden vroeger in Suriname op andere instrumenten uitgevoerd, zoals het harmonium, de dhol-trommel en de ijzeren staaf. Zo ontstond de baithak gana, zo genoemd omdat de leden bij het musiceren

op de grond zitten voor een beter samenspel. In de jaren tachtig had nagenoeg elke Haagse straat een baithak ganagezelschap. Daarnaast bestonden er tientallen hindipop-bands, die liedjes uit de Bollywoodfilms voorzagen van Surinaamse ritmes. Deze groepen nemen nu traditionele liedjes op, ook al wordt de muziek op moderne instrumenten uitgevoerd. Volgens het Haagse gemeenteraadslid Rabin Baldewsingh was Nederland in de periode tussen 1980 en 2000 het centrum van de baithak gana. Het gaat volgens Baldewsingh nu echter niet meer goed met de baithak gana in Nederland:

> De baithak gana compromitteert zich teveel met commercie en erotiek. Zonder enige schroom, en in een aantal opzichten zelfs vulgair, wordt beeldspraak in liedjes gepresenteerd die in de normale omgang taboe is, maar in de muzikale vorm volledig geaccepteerd wordt (Baldewsingh, 2000, 108).

Als voorbeeld haalt Baldewsingh de tekst ‘Buurvrouw let op je kippen / mijn haan wordt heel erg verliefd’ aan, waarmee platvloers wordt bedoeld: ‘buurvrouw pas op je kut, want mijn pik lonkt naar haar’.

Tijdens hindoestaanse bruiloften vertolkten vrouwen vroeger speciale liederen, de sohars. Bij de láwá, de avond voor de feitelijke huwelijksinzegening, zong een vrouwengroepje bij het poffen van padi (rijst, tegenwoordig popcorn) liederen waarin de draak werd gestoken met het bruidspaar, de ouders en de mannen. In Suriname bestond er een degelijke praktijkopleiding tot sohar-zangeres. In Nederland worden deze typische vrouwenliederen nu door mannen vertolkt. Een voorbeeld:

> die mooie gouden neusring
> wie zal die maken en meenemen
> wie zal dat sieraad meenemen voor haar die de láwá (padi) poft
>
> de tante van de bruidegom poft de láwá
> de tante van de bruidegom poft de láwá
> zijn oom is bij het zoeken naar dat sieraad uitgegleden op het achtererf

De oorspronkelijke bedoeling van de lawaliederen was de spot drijven met de mannen (zie de uitglijdende oom). Tegenwoordig zit de tekst vol seksuele dubbelzinnigheden. Voor Baldewsingh is dat het bewijs van de voortgaande verloedering van de hindoestaanse muziek.

Terwijl de Afrikaans-Surinaamse wintiliederen, die vroeger alleen door mannen gezongen mochten worden, tegenwoordig ook door vrouwen worden uitgevoerd, vindt bij de hindoestaanse sohars juist een omgekeerde beweging plaats: liederen die oorspronkelijk door vrouwen moesten worden vertolkt, worden tegenwoordig door mannen gezongen.

Het is opvallend dat er in de muziek van de Surinaamse gemeenschap in Nederland momenteel zo weinig met het eigen erfgoed wordt gedaan. Jonge Surinamers experimenteren liever met hiphop, R&B, jazz en ghazals dan dat zij hun eigen muziek leren kennen en beoefenen. De voornaamste reden van die afwending van de traditie is vermoedelijk dat met buitenlandse muziek meer commercieel gewin te behalen valt. Gezien de lange geschiedenis van vooroordelen tegen Surinaamse muziek, van gebrek aan aandacht en gebrek aan infrastructuur is deze keuze zeker begrijpelijk.

Marcel Weltak

Eindnoten:

1 Deze instrumenten worden nog altijd gebruikt bij de set-dansi, de Surinaamse variant van Europese hofdansen als de quadrille, carré en caledonia.
2 P.I. Man was het pseudoniem van Imro Belliot.
3 Nagenoeg alle belangrijke Surinaamse jazzformaties hebben hun thuisbasis in Amsterdam, in het algemeen de hoofdstad van de jazz. In de regio Den Haag/Rotterdam zijn echter ook enkele musici actief, zoals gitarist Robby Alberga, die spannende muziek maakt. Alberga speelt lekker in het gehoor liggende stukken, die balanceren tussen ambient music en een Caribische vorm van bossanova, zoals op *A prayer for peace* (JAIR002). De songs zitten degelijk in elkaar en de beste muzikanten doen mee op zijn cd's. Om duistere redenen lukt het Alberga echter niet een breed publiek aan te boren. Als lid van De Nazaten, een orkest dat bastaardmuziek maakt op basis van kaseko en een seizoenlang het huisorkest was van het VPRO-programma *Kunst moet zwemmen*, komt hij beter uit de verf.
4 Zie over de Surinaamse tenorsaxofonist Kid Dynamite het hoofdstuk ‘De huidskleur van de jazz’ van Rudie Kagie in deel I van deze reeks, Buikema en Meijer (2003), *Kunsten in beweging 1900-1980*, 95-110.

3 juni 1988. Ismet Birsel opent Turkse kunstenaars in Holland.
5. Een tentoonstelling in historisch perspectief

Turkse kunstenaars in Holland, zo luidde de titel van een tentoonstelling die in 1988 in Pulchri Studio in Den Haag plaatsvond. Vijftien jaar later lijkt het een absurde onderneming om een thema als Turkse kunstenaars in Nederland in een tekst aan de orde stellen. Door initiatieven als de tentoonstelling in Pulchri is gebleken dat specifieke verwachtingen op basis van de culturele achtergrond van kunstenaars vaak worden gelogenstraft door het karakter van het gepresenteerde werk. Dat werk, zo zal in dit hoofdstuk duidelijk worden, verhoudt zich bijna altijd tot de internationale (westerse) canon. Etnische afkomst is momenteel nauwelijks een relevant onderwerp in het beeldende kunstdiscours.

Culturele identiteit

Eind jaren tachtig van de vorige eeuw was de uitheemse culturele context van kunstenaars een acceptabel uitgangspunt voor een tentoonstelling. Wie daarentegen nu de telefoon pakt en vertegenwoordigers van de jonge generatie kunstenaars op hun (vermeende) achtergrond aanspreekt, mag blij zijn wanneer het gesprek niet meteen wordt afgebroken. Aan deze weerzin om als kunstenaar op etnische afkomst te worden aangesproken, liggen zowel inhoudelijke bezwaren als strategische overwegingen ten grondslag.

In dit hoofdstuk wordt de verandering in de omgang met het werk van Turkse beeldend kunstenaars in Nederland geschetst, vanaf de jaren zestig tot eind jaren negentig. *Turkse kunstenaars in Holland* vormt het uitgangspunt. Die tentoonstelling, op initiatief van de toenmalige ambassadeur van Turkije, Ismet Birsel, presenteerde de eerste generatie Turkse beeldend kunstenaars in Nederland als groep. Op het werk van een aantal van hen zal ik nader ingaan. Met hen sprak ik over de redenen van hun komst naar Nederland, de relevantie van hun culturele achtergrond

voor hun werk en hun positie in de Nederlandse kunstwereld. Vervolgens behandel ik het werk en de opvattingen van de tweede generatie beeldend kunstenaars, tot aan de eerste kunstenaar met Turkse ouders die in Nederland werd geboren. Voor haar is Turkse identiteit geen onderwerp van gesprek.

Vanaf de jaren negentig komt in tal van publicaties, forumdiscussies en tentoonstellingen - onder welke de *Documenta* van Enwezor - een afwijzing van culturele etikettering duidelijk naar voren. Het reduceren van de identiteit van een kunstenaar tot diens etnische oorsprong is in een mondiale cultuur niet alleen onzinnig en onhoudbaar, het geeft ook blijk van een halsstarrig koloniaal verlangen om de 'ander' als 'ander' te willen blijven zien en hem of haar als exoot apart te zetten. Identiteit is een complex fenomeen en simplificatie ervan is niet alleen discriminerend, maar ook gevaarlijk.[1] Niettemin werden kunstenaars van een andere dan Europese en Noord-Amerikaanse herkomst regelmatig geconfronteerd met allerlei vormen van culturele segregatie. Verschillende artistieke ontwikkelingen hebben ertoe geleid dat de benadering van de veronderstelde relatie tussen etnische afkomst en de aard van het beeldend werk in kort tijdsbestek is veranderd.

Ongetwijfeld heeft de door Jean Hubert Martin samengestelde roemruchte tentoonstelling *Magiciens de la Terre*, in Parijs in 1989, daarbij een grote rol gespeeld. Voor deze tentoonstelling combineerde Martin voor het eerst westerse en niet-westerse kunst op een internationaal belangrijk podium. Hem werd echter verweten dat hij nadrukkelijk niet-westers ogende, dus folkloristische, niet-westerse kunst had uitgezocht. Er kwam felle kritiek op de benadering van de niet-westerse kunstenaar als exotische ander. Die leidde ertoe dat het onderwerp van de culturele wortels in de taboesfeer terechtkwam. Met zijn elfde editie van de *Documenta* heeft Okwui Enwezor in 2002 een postkoloniaal antwoord willen geven op Martins *Magiciens*. Met een team van (westerse en niet-westerse) curatoren koos hij voor sterk politiek getinte kunst, die zich veeleer tot de internationale dan tot de regionale artistieke canon verhoudt.

Hoewel taboeïsering even onvruchtbaar is als exotisering, is de weerzin van kunstenaars jegens culturele definiëring alleszins begrijpelijk. Het taboe op het bespreken van de culturele achtergrond van de kunstenaar heeft gecombineerd met het gebrek aan kennis van die achtergrond echter een vervelend neveneffect. Gegeven de conditionering van de westerse curatoren en critici wordt kunst die niet meteen en volledig overeenkomt met een westers postmodern beeldidioom, niet vaak de expositieruimtes binnengehaald. Hoe mondialer, lees: westerser, het werk, des te eerder zal het door musea worden getoond en verzameld. Westerse opvattingen over wat interessant en mooi is blijken nog steeds dominant, alle globalisering ten spijt. 'Wat begonnen was als postmoderne diversiteit en "nomadische vrijheid" is ontaard in een wereldwijde homogene brij en ideeënarmoede', concludeerde Janneke Wesseling in haar verslag van de zevende editie van de *Biënnale van Istanbul*, die in 2001 door de Japanse Yuko Hasegawa werd samengesteld (Wesseling 2001). Het thema was toen communicatie en coëxistentie, door Hasegawa samengevat in het neologisme

‘egofugality’: het vervagen van de contouren van de individuele identiteit. Het woord geeft meteen een mogelijke bijwerking aan van de globalisering van de kunst. Een boeiende en hoopgevende ontwikkeling van culturele uitwisseling kan meer en meer gaan resulteren in gelijkvormigheid. Wanneer culturele identiteit in diskrediet raakt en kunstenaars zich noodgedwongen aanpassen aan de westerse canon, dan gaat het specifieke op in het algemene. En wanneer identiteiten identiek worden, gaat er veel verloren.

De Nederlandse context

De geschiedenis van de moderne kunst in Turkije is nauw verbonden met Europa. In het korte bestek van dit hoofdstuk kan daarop niet uitgebreid worden ingegaan. Hier zij wel opgemerkt dat de pioniers van de Turkse schilderkunst voor een groot deel militairen waren die in de eerste helft van de negentiende eeuw een deel van hun opleiding in Parijs kregen. Zij moesten zich bekwamen in het vervaardigen van topografische kaarten en technische tekeningen (Erol 1987, 92). Maar de schilderkunstige interesse van een aantal van hen bleef niet beperkt tot het militaire domein. Beïnvloed door de School van Barbizon en Franse meesters als Boulanger, Gérome en Courbet, keerden ze terug naar Istanbul, waar ze als docent hun kennis overdroegen aan de jongere generatie kunstenaars. Die kon vanaf 1883 naar de eerste academie voor schilder-, beeldhouw- en prentkunst in Istanbul. De academie werd geopend door de veelzijdig begaafde Osman Hamdi (1842-1910). Hij was naast schilder ook schrijver en archeoloog, ontdekker van de necropool van Sidon en de beroemde Alexander-sarcofaag, en directeur van het door hem geïnitieerde Archeologisch Museum.

Turkse kunstenaars vonden dus al vroeg hun weg naar Frankrijk. Vanaf de jaren vijftig van de vorige eeuw was er sprake van een diaspora van Turkse kunstenaars, die zich in de jaren zeventig zou intensiveren. Ze vestigden zich eerst in Frankrijk en daarna in Duitsland, Italië, Oostenrijk en de Verenigde Staten en volgden de nieuwste ontwikkelingen aldaar op de voet. In 1961 bezocht de eerste Turkse student een kunstacademie in Nederland. Esma Yigitoglu was achttien jaar toen ze zich in Rotterdam liet inschrijven. Zij behoort tot de eerste generatie Turkse kunstenaars in Nederland. Het academisch onderwijs in Turkije was traditioneel en weinig inspirerend. Het vrijere artistieke klimaat in Nederland wekte verwachtingen. Nur Tarim, die in 1977 naar Nederland kwam, vertelt:

> In de jaren zeventig was het klimaat in Turkije politiek noch cultureel geschikt om je als kunstenaar te manifesteren. Je had de kunstacademie achter de rug, alles had je in de boeken gezien, maar er bestond nauwelijks een museum, je kon geen originelen zien. De behoefte bestond om de dingen in het echt te bekijken. Dan is er geen

> andere mogelijkheid dan naar Europa te gaan. Amsterdam trok. De hippie-generatie... daar gebeurde het.

In de jaren zestig waren de eerste Turkse gastarbeiders naar Nederland gekomen. In de jaren zeventig bedacht de welzijnssector dat er naast sociale, ook culturele activiteiten ondernomen moesten worden om hun integratie in de Nederlandse samenleving te vergemakkelijken. De definitie van cultuur in die sector was traditioneel, in de letterlijke zin van het woord(kunst en folklore werden als één geheel beschouwd. De 'allochtone kunstenaar' werd ontdekt en niet zelden in zwaar gesubsidieerde projecten ge- of zelfs misbruikt. In 1988 nog, werd Bülent Evren door de Amsterdamse kunstraad gevraagd zitting te nemen in een speciale 'allochtonencommissie'. Daar werd hij geconfronteerd met zeer uiteenlopende subsidieverzoeken. Zo deden Surinamers een aanvraag voor een dodenherdenking en vroegen Russisch-orthodoxen geld voor de organisatie van een iconententoonstelling. Alles wat maar cultuurspecifiek was, werd op één hoop gegooid. 'Het verhaal blijft dan bij borrelpraatjes steken', aldus Evren. Hij drong aan op opheffing van die aparte commissie en stapte over naar een algemene commissie.

Esma Yigitoglu werd in 1986 door het Rotterdamse Centrum Beeldende Kunst benaderd om zitting te nemen in een klankbordgroep bij een inventarisatieproject van allochtone kunstenaars in Nederland. Dat project zou moeten resulteren in een breed opgezette manifestatie: een symposium, exposities, publicaties en workshops. Zij leverde scherpe kritiek op de koppeling van etnische afkomst en de productie van beeldende kunst. Een van de gevolgen van een dergelijke koppeling is dikwijls namelijk de veronachtzaming van kwaliteitscriteria. Amateur- en professionele kunst worden op één lijn gezet. Vanuit de gedachte dat kunst van niet-westerse origine kennelijk moeilijk te beoordelen valt, wordt er geen selectie toegepast. Bij alle destijds gecontacteerde kunstenaars bestond weerzin tegen de terminologie van het minderhedenbeleid. Die resulteerde in een scheiding van allochtone en autochtone kunstenaars, terwijl beide groepen gewoon in Nederland werkzaam waren. Bovendien bestond de indruk dat de manifestatie als lokkertje werd gebruikt om de kunstenaars tot maatschappelijke participatie te verleiden. Yigitoglu vertelt hierover:

> De kunst van allochtonen was in die tijd gekoppeld aan de gastarbeidersproblematiek. Omstreeks 1972 begon de gezinshereniging. De instellingen - ook de kunstinstellingen - werden min of meer verplicht om de deuren voor die mensen te openen. De kunst werd gekoppeld aan migratie en aan het veld van het welzijnswerk.

Nur Tarim, die werd uitgenodigd om zijn werk in een televisie-uitzending van de *Ver Van Mijn Bed Show* te laten zien, vat de situatie van destijds aldus samen: 'Het was een periode waarin het er niet zozeer ging om wat je deed. Het was interessant als je maar buitenlander was.' In 1986 werd in Rotterdam de *Interculturale* georganiseerd, waarvan een groepstentoonstelling van kunstenaars met niet-westerse achter-

grond deel uitmaakte. Kunstenaars grepen dergelijke expositiemogelijkheden wel aan, maar vaak meer als mogelijkheid om hun werk te tonen dan omdat ze affiniteit hadden met een dergelijke opzet.

Eind jaren tachtig nam de welzijnswerkbenadering van de 'allochtone kunstenaar' in kracht af. De hegemonie van de westerse kunstwereld kwam meer en meer op losse schroeven te staan. Dit was niet alleen het gevolg van de veranderende bevolkingssamenstelling in Nederland, maar ook van een toenemende globalisering op economisch, politiek, cultureel en ten slotte ook mentaal vlak. Biënnales begonnen ook in niet-westerse landen op te komen en tentoonstellingen gingen meer en meer aandacht besteden aan kunst met een andere dan Europese of Noord-Amerikaanse achtergrond. Het Rotterdamse Museum voor Volkenkunde liep voorop met tentoonstellingen van hedendaagse niet-westerse kunst. In 1988, het jaar van de expositie *Turkse kunstenaars in Holland*, opende dit museum de tentoonstellingen *Kunst uit een andere wereld* en *Schakels*. In de serie *Op Doorreis* werd onder meer een solotentoonstelling ingericht van Esma Yigitoglu, waarbij ook een monografie verscheen. Deze tentoonstellingen belichtten zowel de kunst ín de 'andere wereld' als de kunst gemaakt door mensen uit andere culturen in Nederland. Typerend is dat het college van B en W overigens in 1986 voorstelde om de naam van het Museum voor Volkenkunde te veranderen in Wereldmuseum. Die naamsverandering kon toen nog niet worden geaccepteerd, maar is sinds 2001 een feit (Welling 2001a, 10).

Na 1989 - het jaar van *Magiciens de la Terre* - begon, zoals gezegd, het aangesproken worden op het 'eigene', het 'authentieke' bij niet-westerse kunstenaars in de taboesfeer te komen. Culturele identiteit werd steeds problematischer. Dat is bijvoorbeeld te zien in diverse teksten in de catalogus bij de tentoonstelling *Het Klimaat. Het Klimaat* werd in 1991 georganiseerd door de Culturele Raad Zuid-Holland. Het was een breed opgezette manifestatie over buitenlandse kunstenaars in Nederland, waarbij het woord 'allochtoon' niet langer uitsluitend aan kunstenaars van niet-westerse origine werd toebedeeld. De in Londen wonende Pakistaanse kunstenaar/curator Rasheed Araeen keerde zich tegen het onderscheid tussen buitenlandse en Nederlandse kunstenaars:

> Eerst wordt 'de ander' gereduceerd tot het niveau van het slachtoffer, daarna probeert het westen in die 'ander' een soort zuiverheid of authenticiteit te ontdekken. Het resultaat is het stimuleren en legitimeren van exotische culturen of kunstzinnige activiteiten die pre-modern zijn of ver af staan van het modernisme (Araeen 1991, 55).

Araeen stelde dat het Westen geen monopolie heeft op het modernisme. En over Hulya Yilmaz (1963) kunnen we in de catalogus lezen:

> Hulya Yilmaz was negen toen ze uit Turkije naar Enschede kwam. Of daar sporen van te vinden zijn? Het zou een haarklover moeten zijn die het lukt de Turkse achter-

> grond in Yilmaz' werk te traceren. Haar sculptuur raakt aan een existentieel en fysiek besef dat losstaat van culturele verschillen. Haar beeldende taal is te open, te universeel om aan grenzen gebonden te worden (Reijnders de Groot 1991, 38).

Naast Yilmaz namen als kunstenaars van Turkse origine Bülent Evren, Nur Tarim en Isik Tüzüner aan *Het Klimaat* deel. In 1991 was een manifestatie met een dergelijke opzet in feite een achterhaald concept. De meeste van de deelnemende kunstenaars hadden al lang en breed geëxposeerd in een gerenommeerd circuit, ze zaten niet te wachten op 'positieve discriminatie', maar werden nu als 'buitenlander' toch opnieuw apart gezet (Welling 1991).

Het voorstel in 1986 om de naam van het Museum voor Volkenkunde te veranderen in Wereldmuseum was een teken aan de wand. In een postkoloniale tijd had het onderscheid tussen 'allochtone' kunstenaars in een volkenkundige context en autochtone kunstenaars in musea voor moderne kunst geen bestaansrecht meer. In de catalogus van *Turkse kunstenaars in Holland* merkte ambassadeur Ismet Birsel op:

> In het communicatietijdperk waarin wij nu leven, kunnen wij niet meer spreken van mensen uit verschillende werelden. Mede hierdoor is er gaandeweg een universele opvatting van moderne kunst ontstaan. Hoewel kunstenaars met verschillende culturele achtergronden wellicht vanuit andere impulsen werken, is het karakter van hun werk eigentijds en als zodanig spreekt het mensen op mondiaal niveau aan (Birsel 1988, 5).

De eerste generatie

Turkse kunstenaars in Holland vond in de zomer van 1988 plaats in Pulchri Studio in Den Haag. De deelnemers, Nuray Atas, Eleanor Ayiter, Bülent Evren, Arhan Günermengi, Ufuk Kobas, Mustafa Sener, Nur Tarim en Esma Yigitoglu, hadden allen al vele tentoonstellingen achter de rug. Hun werk was in tal van (museale) collecties opgenomen. Het was dus bepaald geen groep die op dat moment 'ontdekt' werd of die een gemarginaliseerd bestaan leidde. De tentoonstelling was een Turks initiatief: de toenmalige ambassadeur van Turkije, Ismet Birsel, zelf een verdienstelijk schilder en kunstverzamelaar, organiseerde een brede culturele manifestatie onder de naam Hello from Turkey (6 februari-21 maart 1988). Hij wilde de kwaliteit van mode, muziek, ballet en beeldende kunst in Turkije onder de aandacht van het Nederlandse publiek brengen. Op die manier probeerde hij de beperkte beeldvorming over zijn land te verbreden. Op de tentoonstelling in Pulchri werd zowel werk van kunstenaars uit Turkije getoond als van acht kunstenaars met een Turkse achtergrond die in Nederland woonden en werkten. Geen van deze acht was in Nederland geboren, maar ze hadden wel de Nederlandse nationaliteit en leefden in veel gevallen al

langer in Nederland dan in Turkije. Sommigen van hen kregen hier hun academische opleiding. Op deze expositie ontbrak Isik Tüzüner, die tot dezelfde generatie behoort.

'Van een groep is geen sprake, de Turkse kunstenaars in Nederland zijn in stijl en thematiek totaal verschillend en hebben onderling weinig contact', schreef ik indertijd in de begeleidende catalogus (Welling 1988, 10). Wat ze gemeen hadden was dus slechts hun culturele achtergrond en het feit dat zij de eerste generatie Turkse kunstenaars in Nederland vormden. Op het werk van een aantal van hen zal ik nu nader ingaan.

Esma Yigitoglu

Esma Yigitoglu (Kayseri, 1944) koos voor een opleiding aan de Rotterdamse kunstacademie, waar in 1961 een buitenlandse student nog een uitzondering was. Yigitoglu is een van de weinige kunstenaars die in hun werk duidelijk putten uit hun culturele achtergrond:

> De plek waar ik woonde heeft mij als kind altijd enorm geboeid, de stenen, de bergen, het landschappelijke. Maar ik ben daar nooit bewust mee bezig geweest. Ik denk dat elk mens bepaalde beelden in zich heeft, beelden die verzinken en telkens terugkomen.

Op de tentoonstelling in Pulchri toonde ze haar Muska-serie. In het Museum voor Volkenkunde werd die reeks werken op papier in de context van eerder werk getoond. Daardoor werd een ontwikkeling zichtbaar: van gesloten deuren met (schrift)tekens, via gekreukte en gelaagde bladen die naar brieven verwijzen, tot zelfstandige tekens die zich uit een gesloten vorm bevrijden. In haar geboortehuis in Anatolië trof ze oude brieven aan in het Arabisch, een taal die ze niet kon lezen. Die teksten droegen ertoe bij dat ze schrift als teken ging zien (Welling 1988b, 16). Oude stempels en zegels werden door haar in het werk opgenomen. De boodschap die in een envelop zit opgesloten, verlangt naar bevrijding. Die kwam toen Yigitoglu ging werken met de vorm van de muska: een driehoekige Turkse amulet met daarin opgesloten een beschermende korantekst. Op haar bladen 'opende' ze die vorm, zodat de tekens - niet langer als schrift herkenbaar - zich konden bevrijden. Het zijn abstracte composities die associaties oproepen met het beeld van de vlieger: de opstijgende driehoek met een staart van tekens. De vorm komt terug in een reliëf uit 1991. Ze verliet toen het platte vlak om met gewapend papierpulp beelden te maken, die zowel aan architectuur als aan organische en vegetatieve vormen refereren.

Haar sculpturen hebben een sterk zintuiglijk karakter. Aanvankelijk was er de grove, gebarsten huid van papierpulp, later kwam er met het gebruik van leem een

warme, beschuttende sensatie bij. De leemsculptuur *Uç Kabir* (1998) bestaat uit drie afzonderlijke horizontale vormen, die oplopen naar een verticaal deel dat gelijkenis vertoont met islamitische grafstenen met tulband - zoals bij de tombe van de soefimysticus Mevlana Celaleddin Rumi (1207-1273) in het Turkse Konya. De horizontale vormen zijn evenals de verticale ongelijk van grootte. Waar de horizontale zich geleidelijk krommen in een opstaande beweging, worden de verticale telkens iets hoger (en krijgen er een band om de top bij). De situatie is duidelijk niet statisch; er lijkt een verrijzenis plaats te vinden. Zoals Rumi zijn verscheiden als een feestmoment zag, namelijk als een moment van hereniging met het goddelijke, zo is ook hier sprake van een positieve waardering van de grafsymboliek (Welling 2001, 74).

Een ander, bijna drie meter hoog beeld van leem, bamboe, stof en touw heeft een titel ontleend aan een gedicht van Pablo Neruda: *Ode aan mijn kleren* (1997). Het verwijst naar een pre-islamitische traditie van het in ere houden van een sacrale plaats. Je kunt denken aan een boom bij het graf van een heilige, waar mensen repen van hun kleding aan hangen om een wens kracht bij te zetten. Maar die associaties zijn inderdaad ‘verzonken beelden’ geworden: het eindresultaat heeft zijn eigen werking en aannemelijkheid.

Voor de grootste moskee van Nederland, de Sultan Ahmet Moskee in Zaanstad, staat een keramische fontein die Yigitoglu ontwierp (1993). Ze maakte gebruik van geometrische vormen: een rond bassin met daarin een kubus waarop een minaretachtige toren is geplaatst (zie kleurenkatern afbeelding II). Uit de punt van de toren stroomt het water over de steeds breder wordende segmenten naar beneden. In de kubus zijn uitstekende driehoeken aangebracht. De fontein geeft een eeuwig durende cyclus aan: er is de stijgende lijn vanuit de aarde (de roestbruine driehoeken), oplopend van donkerblauw naar lichtblauw, van breed naar smal en er is het water dat vanuit de punt naar het bassin stroomt.

Nur Tarim

Typerend voor de beelden van Nur Tarim (Lüleburgaz, 1947) is dat hij een spel speelt met de basisprincipes van de schepping. Vanaf zijn bronzen beelden uit het begin van de jaren tachtig tot op heden brengt Tarim mannelijke en vrouwelijke elementen, het opstijgende en het omvattende, het ruwe en het gepolijste in een gespannen evenwicht. Soms maakt de werking van de zwaartekracht deel uit van het ontstaansproces. Zo liet hij bijvoorbeeld verticale blokken van klei tegen elkaar aanleunend aan hun lot over. Inzakkend creëerden ze een ovalen vorm in hun midden. Ook maakte hij gebruik van het principe van de sluitsteen: een bronzen vorm die door naar elkaar toe komende elementen op z'n plaats wordt gehouden. Dat daarbij wellicht herinneringen aan oude architectuur in Turkije een rol hebben gespeeld, is voor de appreciatie van het werk niet van groot belang. Toch erkent Tarim dat die

achtergrond onbewust van betekenis kan zijn, iets waarvan hij zich aanvankelijk geen rekenschap gaf.

> Eerst was ik druk bezig om mijn gelijkwaardigheid te bewijzen. Nu ben ik niet meer met dat bewijs bezig. Nu vraag ik mij wel eens af: wat heb ik überhaupt als bagage meegenomen, in hoeverre refereer ik nog aan wat ik vroeger van de Turkse kunst heb meegekregen, hoe komt dat terug in mijn werk, in de vormtaal, de constructies? Blijkbaar heb ik beter naar de Turkse architectuur gekeken dan ik destijds heb kunnen beseffen. Als je aan mijn vroege bronswerk denkt, die bogen, die sluitstenen - of dat nu Romeins is of Turks - het heeft met de Anatolische achtergrond te maken. Als je daarmee opgroeit, blijft dat toch hangen. Je beseft niet direct dat je het daar vandaan haalt. Ik noem het niet jatten, het was een onbewuste omgang ermee. Maar het is een bijzaak.

In Nijmegen sloot Tarim zich in 1979 aan bij het kunstenaarscentrum Olifant, waar hij brons kon gieten. Participatie in de Nederlandse kunstwereld is voor hem nooit een probleem geweest.

> Ik was niet mensenschuw, niet taalschuw; het was voor mij vanzelfsprekend om in die groep te integreren. Daar begint het mee: hoe schuw je bent. Als je jezelf als buitenlander ziet en je houdt je afzijdig, dan lukt het nooit. Ik beschouwde mijzelf niet als allochtone kunstenaar.

Tarim verwierf bekendheid met beelden in hout en samengeperst papier, later ook gecombineerd met een subtiel gebruik van lood. Een voorbeeld daarvan is *Seven steps to heaven* (1994): een naar boven toe smaller wordende stapeling van zeven papierpulp cirkels met op de top een loden vorm, die aan een Indiase lingam doet denken, waaruit aan één zijde een loden lijn naar beneden stroomt (zie afbeelding III in kleurenkatern). Monumentale bronzen beelden van Tarim zijn op diverse plekken in het Gelderse landschap geplaatst.

Bülent Evren

Bülent Evren (Isparta, 1955) kwam vanuit Parijs, waar hij bedrijfskunde had gestudeerd, naar Nederland om zijn eigenlijke roeping te volgen. Van 1981 tot 1983 bezocht hij de Ateliers '63 in Haarlem. Voor zijn grillige, abstracte vormen in heldere kleuren bestond in de tweede helft van de jaren tachtig meteen veel belangstelling. Hij exposeerde bij gerenommeerde galeries. Het was de tijd waarin, kort na de picturale heftigheid van de Nieuwe Wilden, sobere neo-geometrische kunst ‘in’ raakte. In 1987 nam Evren deel aan een rondreizende overzichtstentoonstelling van die nieuwe stroming: *Tussenblik*. Strikt geometrisch werk was hier overigens nauwe-

lijks aanwezig, er was eerder sprake van composities van moeilijk definieerbare, abstracte vormen. Daar ging Evrens voorkeur naar uit: zijn vormen zouden restruimten kunnen zijn, ze zijn niet af (rond of vierkant), maar fragmentarisch. Het karakter van brokstuk wordt versterkt doordat de vormen op aluminiumplaten zijn geschilderd en uitgesneden, soms in lagen op elkaar aangebracht.

Vanaf 1999 is Evren zijn vormen steeds levendiger gaan beschilderen. De vormen werden weer plat en veranderden in silhouetten van tanks en vliegtuigen. De schildering op die sjabloonachtige vormen is vurig: vlammentongen en grillige lijnen. Van hun vormelijke aanleiding vervreemd, wordt op die manier een nieuwe werkelijkheid gecreëerd. Evren versterkt zijn geheimzinnige transformaties met zijn titels: zoals *Epopéépéé, Dirinodeno* en *Tenta septa*. Voor hemzelf hebben deze woorden een betekenis, door een ander kan die slechts worden bevroed (zie afbeelding IV in kleurenkatern).

Evren nam niet alleen deel aan groepstentoonstellingen (zoals *Rhizome* in het Haags Gemeentemuseum in 1991) maar trad ook zelf als gastconservator op. Zo stelde hij samen met Nour-Eddine Jarram (Marokko) en Jessy Rahman (Suriname) in 1993 de tentoonstelling *Transmovement* (Stroom hcbk 1993) samen. Daarvoor werden onder andere de Turkse kunstenaars Attila Kanbir (Istanbul, 1955, sinds 1986 in Nederland) en Hüseyin Karadeli (Ankara, 1956, sinds 1984 in Nederland) uitgenodigd. In de catalogus wordt Evren als volgt geciteerd:

> Uit Turkije afkomstige beeldende kunstenaars zijn in de laatste vijfentwintig jaar naar Nederland gekomen vanuit een internationalisme en een vrijheidsbeweging, met het doel zich toegang te verschaffen tot de internationale kunstwereld. Geen van hen heeft kunnen vermoeden dat zij na zo'n lange periode in Nederland toch nog het stempel allochtoon op zich gedrukt zouden krijgen. Vijf jaar geleden werden kunstenaars nog beoordeeld op voor ieder geldende criteria. Nu zoekt iedereen wanhopig naar oost-west invloeden als een naam dit doet vermoeden. Dat doet onrecht aan het werk. Kunst is een internationale taal met een internationale grammatica (Oerlemans 1993, 6).

Şerefnur Ayiter

De materiekunstenares Şerefnur Ayiter (Istanbul 1927) kwam in 1970 naar Nederland, toen haar echtgenoot in Den Haag een functie kreeg bij het Internationaal Octrooi Bureau. Vanaf 1983 is Şerefnur zich Eleanor gaan noemen, een naam die in Nederland makkelijker in de mond ligt. In Ankara heeft zij een opleiding gevolgd op de afdeling schilderkunst van de technische hogeschool voor vrouwen, waar ze ook zeven jaar heeft lesgegeven. Ook volgde ze een opleiding aan de academie in Istanbul. Aanvankelijk maakte ze figuratieve schilderijen met een neiging naar het abstracte. Verschillende keren nam ze daarmee deel aan de jaarlijkse staatstentoonstel-

ling in Ankara. In 1960 werd ze op de Biënnale van Venetië in het Hollandse paviljoen geconfronteerd met het werk van Jaap Wagemaker (1906-1972), een ervaring die haar terstond tot de materiekunst bekeerde. Maar in Turkije viel die ontwikkeling niet goed. In het reglement van de staatstentoonstelling stond dat schilderijen met olie- of waterverf op doek uitgevoerd moesten zijn. Ayters nieuwe werk was aanleiding tot hevige discussies tussen academisch georiënteerde en progressieve kunstenaars. Ten slotte werden de statuten gewijzigd en was materiekunst een geaccepteerd fenomeen. In 1962 had Ayiter de eerste tentoonstelling van materiekunst in Turkije, in de Stadsgalerie van Istanbul. Werk van haar werd aangekocht door het Museum voor Schilder- en Beeldhouwkunst in Istanbul.

In Nederland vond Ayiter binnen de kortste tijd haar weg in het kunstcircuit; in 1971 had ze al een solotentoonstelling in het toen vooraanstaande kunstcentrum 't Venster in Rotterdam. Naar aanleiding daarvan opende de criticus R.E. Penning zijn bespreking in de *Haagsche Courant* met de vraag: ‘Waarin verschilt een Turkse schilder van een Nederlandse (of West-Europese) kunstenaar? Antwoord: in niets’ (Penning 1971).

Ayiter heeft altijd consequent aan de materiekunst vastgehouden. In oppervlakten van cement neemt ze alle mogelijke materialen op, die ze tot een harmonische compositie brengt en beschildert. Elk materiaal of object dat haar aanspreekt, aangetroffen bij de vuilnisbak of in werkplaatsen, komt in aanmerking: een tandwiel, een deur, een paraplu, Cypriotische aardappelzakken, Nederlandse postzakken en Chinese vuurwerkhulzen. Zinkplaten is ze met een brander te lijf gegaan om er een doorleefde ‘huid’ van te maken. In de lengte doorgesneden kunststof kabels groepeerde ze horizontaal op een bruine ondergrond, waarna ze lange banen blauw schilderde en de kabels van een schaduwlijn voorzag. Het merkwaardige effect daarvan is dat deze echte voorwerpen nu à trompe-l'oeil geschilderd lijken (zie afbeelding V in kleurenkatern). Kenmerkend voor haar omgang met objecten is dat ze door haar worden toegeëigend: ze worden zodanig in de compositie opgenomen en bewerkt dat hun oorspronkelijke karakter er als het ware in verzinkt. Het eindresultaat is geen accumulatie van elementen, maar een nieuwe compositorische eenheid.

Işik Tüzüner

Een kunstenaar die niet aan *Turkse kunstenaars in Holland* deelnam, maar zeker niet onvermeld mag blijven, is Işik Tüzüner (Gölcük, 1954). Tüzüner had al een opleiding aan de academie in Istanbul achter de rug toen ze in 1975 naar Nederland kwam. ‘De economie werd aanhoudend geteisterd door inflatie, de sociale en geestelijke vrijheid was beperkt en de mogelijkheden voor artistiek experiment nihil’, schrijft Riet van der Linden in een catalogus van Tüzüner over de jaren zeventig in Turkije (Van der Linden 2000). In Nederland, waar ze trouwde met de beeldhouwer Tony Andreas, ging ze naar de Rietveld Academie om vervolgens met een studie-

beurs van de British Council nog een jaar aan de Chelsea School of Arts in Londen te studeren. Ze was daar onder andere geïnteresseerd in de constructivisten Philip King en Anthony Caro. Ze ging ook zelf lesgeven aan de Rietveld Academie en de kunstacademie in Den Bosch. Met haar aan constructivisme en minimal art verwante sculpturen vond Tüzüner snel institutionele erkenning. Zo kochten onder meer het Kröller-Müller Museum, het Haags Gemeentemuseum, het Museum voor Moderne Kunst Arnhem en het Van Reekum Museum in Apeldoorn werk van haar aan.

Gebruik makend van afvalmateriaal, meestal kartonnen verpakkingen, creëert Tüzüner kleurrijke objecten die ze als 'Urban Art' en 'Post Art' betitelt (zie afbeelding VI in kleurenkatern). Ze wil er de vluchtigheid van het bestaan mee uitdrukken en levert er commentaar mee op de glamour van de reclamewereld, die met z'n verleidelijke verpakkingen en posters de consumptiemaatschappij instandhoudt. Haar kritiek betreft ook de kunstwereld waarin de honger naar 'nieuw en jong' ook een snelle consumptie in de hand werkt.

Dikke lagen posters trok ze van de Amsterdamse muren en nam die op in haar werk. Plat uitgevouwen verpakkingen leveren het materiaal voor abstracte, soms zeer grillige vormen aan de muur. Driedimensionaal is haar werk een vitaal conglomeraat van kleur en vorm. Die uitbundigheid heeft wel eens de associatie met een oosterse bazaar, met tapijtkunst en Byzantijnse pracht en praal, opgeroepen (Van der Linden 2000). Maar Tüzüner benadrukt dat ze zich als wereldkunstenaar en niet als een niet-westerse kunstenaar beschouwt.

> De kunstenaars die ik voor deze bijdrage sprak, zijn allen verschillende malen benaderd om deel te nemen aan speciaal ten behoeve van migrantenkunstenaars gesubsidieerde projecten. Die categorisering op grond van buitenlandse komaf blijkt ook in het begin van de jaren negentig hardnekkig te blijven bestaan. In de inleiding van de catalogus van *Transmovement* constateerde een sociologe dat er een pijnlijke discrepantie bestond tussen enerzijds de opdracht van de gemeente-politiek aan Stroom hcbk om een minderhedenbeleid voor beeldende kunstenaars te ontwikkelen, en anderzijds de houding van de betrokken beeldende kunstenaars die niet op zo'n noemer gewaardeerd willen worden (Gooskens 1993, 2).

Zij gaf haar bijdrage de veelzeggende titel 'De valkuil van het minderhedenbeleid' mee. Dat er in de jaren negentig toch nog op een jaren-tachtigmanier naar 'allochtone' kunstenaars werd gekeken, heeft voornamelijk een politieke achtergrond. Het beleid van staatssecretaris Van der Ploeg benadrukte de positieve discriminatie van de migrantenkunstenaar.

In het voorwoord van de publicatie bij de tentoonstelling *Hiç bir Yerden* ('Hedendaagse kunst uit Turkije'), die deel uitmaakte van het Turks Cultureel Weekend in Dordrecht (1999), wordt de verwachting uitgesproken dat de breed

opgezette manifestatie de integratie van migranten in de stedelijke omgeving bevordert. In die publicatie schrijft curator Vasif Kortun:

> Een groot deel van de tentoonstellingen in het buitenland waaraan kunstenaars deelnemen heeft vooral aandacht voor de moslim afkomst, sekse, of etnische achtergrond van de kunstenaars. Deze projecten dwingen hen om de rol van 'de ander' te spelen. De kunstenaars zelf voelen zich evenwel niet langer verplicht om mee te werken aan deze zogenaamde multiculturele projecten. Zij zijn het ook zat om deel te nemen aan tentoonstellingen van alleen kunst uit Turkije, om gebruikt te worden als exportproduct. De kunstenaars kijken uit naar een normale situatie, die niet alleen gebaseerd is op interculturele uitwisseling (Kortun 1999).

Recente ontwikkelingen

Alle hier besproken kunstenaars van Turkse origine zijn in feite wereldkunstenaars. Het is duidelijk dat als een specifieke culturele achtergrond bij de creatie van hun werk al een rol speelt, dit slechts één aspect is in het complexe geheel van hun kunstenaarsidentiteit. De jongere generatie kunstenaars na hen wordt expliciet nomadisch genoemd: ze exposeren wereldwijd en reizen van manifestatie naar manifestatie om vaak ter plekke 'hun ding te doen'. In wezen geldt dat natuurlijk ook voor de eerste generatie. De terminologie van transnationalisme en globalisering levert de tweede generatie echter mogelijkheden om de relatie tussen identiteit en herkomst genuanceerder te formuleren. Ik bespreek het werk van een aantal van hen. Het verhaal van de geschiedenis van de Turkse kunst begon als een mannenzaak, als een zaak van militairen, maar er verschenen al vrij snel vrouwelijke kunstenaars ten tonele. Zo toont een schilderij uit 1921 een leslokaal in de Turkse academie voor beeldende kunst voor vrouwen, waar kunstenaressen druk aan het werk zijn. Momenteel zijn verschillende vrouwelijke kunstenaars, zowel in Turkije als in de Turkse diaspora, zeer succesvol. In hun werk worden taboes bepaald niet geschuwd. Zo maakt Aysel Bodur, die in 1977 in Turkije werd geboren en van 1997 tot 2001 haar opleiding aan de Rietveld Academie kreeg, naaktfoto's van onder andere haar vader. Over Ebru Özseçen, die deels in Turkije, deels in Nederland woont en werkt, schrijft Herman Pitz:

> de rol van de vrouw in de maatschappij en de Turkse nationaliteit zijn aspecten die zeer zeker uit het werk van Ebru Özseçen geconcludeerd kunnen worden, maar de eigenlijke kern en motor van haar werk liggen in de architectuur die ons omringt (Pitz 1999).

In een vroeg werk bracht de als architect opgeleide kunstenares een grote vaginavorm aan van rubber en vaseline, aan de voet van een betonnen zuil van een

modern kantoorgebouw in Ankara. Tegenwoordig benadert ze de architectuur als antropomorfe voorstelling met video, fotografie en digitale beeldbewerking. De vraag naar de betekenis van etnische identiteit is voor de in Tiel geboren Eylem Aladogan (1975) snel beantwoord: voor haar staat dit onderwerp niet ter discussie aangezien het geen enkele relatie met haar werk heeft. De inspiratiebronnen voor haar werk zijn de natuurwetenschap, de bio-industrie, de medische wereld, natuurvervuiling en ecologische ontwikkelingen. Op de tentoonstelling *Exorcisme/Aesthetic Terrorism* (Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 2000) toonde ze op een granito tafel liggende vogels van klei, die met een sprinklerinstallatie nat werden gehouden: een directe verwijzing naar aanspoelende vogels op het strand nadat er olie in de zee is gestroomd.

Betrokkenheid bij ingrijpende actuele ontwikkelingen - van milieuvervuiling tot de uitbreiding van de Europese Unie - is voor Fahrettin Gürkan Örenli (Pertek 1969) aanleiding om met zijn werk een kritisch standpunt in te nemen. Hij fotografeert, maakt video's, schilderijen en tekeningen en schrijft gedichten. In 2000 was hij met het schilderij *Standing rubber angel* één van de vier winnaars van de Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst. Örenli omschrijft zijn werk als socio-surrealisme: een surrealistische weergave van de sociale werkelijkheid. Hij geeft zijn eigen leven en het leven van anderen in een vervormd beeld weer. Geboren en getogen in Oost-Turkije kwam hij in 1991 naar Nederland. Hij studeerde aan de Rietveld Academie af op de afdeling fotografie.

Hulya Yilmaz

Hulya Yilmaz (Adana, 1963) heeft haar documentatiemap bij het Centrum Beeldende Kunst in haar woonplaats Rotterdam van een aantekening laten voorzien die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat: ‘wil niet meedoen aan allochtone- of vrouwenaangelegenheden’. Een nadere kennismaking leert dat zij haar achtergrond niet ontkent, maar het is een zeer gevoelig onderwerp. Bovendien is de relevantie ervan voor haar werk zeer impliciet en persoonlijk. Bij de interpretatie van haar beelden hoeft het geen rol te spelen.

Yilmaz woonde in Adana in een wijk met voornamelijk Arabieren. Haar grootouders waren van Syrische afkomst. In hun tweeledige hoedanigheid, als Arabier en als aleviet (gelovige van een vrijzinnige versie van de islam), nam haar familie in Turkije een aparte positie in, vergelijkbaar met die van Koerden en Armeniërs. Haar vader vertrok in 1964 naar Nederland, waar hij in Enschede als horeca-ondernemer aan de slag ging. Hulya was acht toen ze met haar moeder en broers naar Nederland ging. Zij speelden een grote rol bij haar opvoeding. Ook haar grootmoeder, een medicijnvrouw, heeft invloed op haar gehad. Hulya is eerder spiritueel dan religieus georiënteerd. Werd het gezin in Turkije als buitenstaander beschouwd, in Nederland gebeurde hetzelfde: ineens waren ze Turken. Wanneer ze later naar Turkije op

vakantie ging, werd ze op het moment dat ze uit het vliegtuig stapte weer Arabier. Dat de noemer ‘Turkse kunstenaar’ bij haar zacht gezegd irritatie wekt, hoeft dan ook niet te verbazen.

Yilmaz studeerde aan de AKI in Enschede en bij de Ateliers '63 in Haarlem. Haar werk werd onder meer aangekocht voor de Stadscollectie van het Museum Boijmans van Beuningen. Dat museum bezit inmiddels vier werken van haar. De beelden van Hulya Yilmaz zijn volstrekt autonoom: de vormen kunnen weliswaar een vegetatief of organoïde karakter hebben, ze verwijzen niet direct naar de realiteit. Haar beelden lijken zelfstandig gegroeid, een innerlijke noodzaak volgend. Dat betekent tegelijkertijd dat ze iets levends hebben, ze geven een stadium in een proces weer. Daarmee contrasteert haar materiaalgebruik: vaak gebruikt ze artificiële materialen als plastic en polyester. Een ander spanningsveld wordt gecreëerd doordat verschillende elementen maar nét in evenwicht zijn. Er hoeft niet veel te gebeuren of dat evenwicht wordt verbroken en de zaak stort in.

In 2000 kreeg Yilmaz de opdracht voor een sculptuur, die in 2003 voor de nieuwe ingang van Museum Boijmans van Beuningen werd geplaatst. Het is een monumentaal bronzen beeld geworden, getiteld *For you my love*. Daarmee brengt Yilmaz een hommage aan haar overleden moeder, maar dat is meer een persoonlijke ontboezeming dan dat het voor het begrip van het beeld van belang is. Met vier bollingen aan de bovenzijde en vier beneden doet het beeld denken aan plantenzaden die openbarsten. Het openbreken van de vorm aan de bovenzijde maakt het mogelijk om in het beeld te kijken. Met een ‘huid’ van zes millimeter koos Yilmaz voor de dunst mogelijke toepassing van dat materiaal.

Haar streven is paradoxaal: met een sterk gevoel voor de materie waarmee ze intensief werkt, probeert ze het immateriële, de lucht van de binnenruimte, vorm te geven. Dat ongrijpbare element bepaalt de vorm van de buitenkant, die in z'n grilligheid niet alleen vegetatief overkomt, maar ook aan gestolde lava of een afgestroopte huid doet denken. Het zijn precies die verschillende associaties die exacte benoeming onmogelijk maken. Het beeld lijkt er altijd te zijn geweest: het is volkomen aannemelijk.

In de eerder geciteerde tekst in de catalogus van *Het Klimaat* werd het zoeken naar een Turkse achtergrond van Yilmaz' werk haarkloverij genoemd. Dat die poging niettemin wordt ondernomen blijkt in een artikel in *Metropolis M*:

> Incidenteel lijken architectonische elementen uit de islamitische cultuur op te duiken, zoals bij het beeld dat uit gedroogde palmbladeren is samengesteld en dat aan de ui-vorm van een minaret doet denken (Van Nieuwenhuyzen 1990).

Uit de hierboven geschetste portretten blijkt dat de betekenis van de culturele en etnische achtergrond van een kunstenaar sterk verschilt per persoon. De culturele bagage kan als een bewuste of een onbewuste inspiratiebron fungeren of er juist helemaal niet toe doen, maar altijd speelt bij de creatie van een werk een groot aan-

tal andere factoren een rol. Het land van herkomst als uitgangspunt voor een expositie nemen, zou momenteel volledig achterhaald zijn. Dat het in de jaren tachtig van de vorige eeuw wèl kon, is een historisch zinvolle constatering. Het laat zien hoe het denken over kunst en identiteit in een transnationale context in rap tempo is geëvolueerd: de ‘ander’ is geen ‘ander’ meer. Wat toen onderzocht moest worden, is nu een vanzelfsprekendheid geworden.

Wouter Welling

Eindnoten:

1 De in Parijs wonende, van oorsprong Libanese auteur Amin Maalouf schreef over de complexiteit van het begrip ‘identiteit’ een heldere analyse (Maalouf 1999). Hij houdt een pleidooi voor een nïeuwe, niet-simplificerende definitie van dat begrip, waarin de diversiteit van ieders achtergrond tot z'n recht kan komen zodat het individu niet tot één aspect van diens identiteit wordt gereduceerd en evenmin zijn eigen identiteit hoeft op te geven.

4 september 1988. Start van Bij Lobith.
6. De eerste zwarte talkshow op de Nederlandse televisie

Het is zondagavond 4 september 1988, zeven uur. Terwijl het gros van de kijkers op het andere net naar *Studio Sport* kijkt, presenteren Guilly Koster en Ivette Forster op Nederland 2 bij de VPRO de eerste aflevering van *Bij Lobith*, de eerste 'talkshow voor de nieuwe Nederlander'.[1] Tot die tijd maakte de NOS educatieve en informatieve programma's in de eigen taal voor de grootste minderheidsgroeperingen en kregen autochtone Nederlanders op zondagmiddag tekst en uitleg over de maatschappelijke positie en cultuur van migranten in Nederland. Koster en Forster brengen met *Bij Lobith* een nieuwe formule op de buis. *Bij Lobith* moet een vlot, swingend programma worden met veel aandacht voor hedendaagse cultuur, muziek en politiek. Het programma wil een podium bieden aan zwarte kunstenaars en artiesten. Nieuwe Nederlanders moeten zich in het programma kunnen herkennen, maar het moet ook voor witte kijkers aantrekkelijk zijn.

Guilly Koster en Ivette Forster ontmoeten elkaar op de opleiding voor aankomende programmamakers van Migrantentelevisie (MTV) in Amsterdam.[2] Een van de docenten is de filmmaker en regisseur Felix de Rooy. Hij is op dat moment bezig zijn verzameling negrophilia met stereotype afbeeldingen en voorwerpen van zwarten om te bouwen tot de tentoonstelling *Wit over Zwart*. Zijn kritische blik inspireert Koster en Forster om de beeldvorming van zwarten in de Nederlandse media in eigen hand te nemen. Het is ook de tijd dat de Amerikaanse filmmaker Spike Lee furore maakt met zijn eerste onafhankelijke zwarte films (*She's Gotta Have It*, 1986). In dat klimaat ontstaat het plan om het tijdens de opleiding geproduceerde materiaal een bredere verspreiding te geven. Evenals vele anderen in die tijd, zien Koster en Forster in de opkomst van kabeltelevisie en lokale omroep de mogelijkheid om eigen ideeën onder een groter publiek bekend te maken. Guilly Koster klopt aan bij de lokale zendgemachtigde Salto en koopt zendtijd op de Amsterdamse kabel. Voor het luttele bedrag van 10.000 gulden maken Koster en Forster in de winter van 1988 vier afleveringen van een talkshow van dertig minuten onder de titel *Color Box*.

Color Box wordt uitgezonden tussen programma's van krakers, kunstenaars en buurtactivisten.

Net op het moment dat het geld op is en het kabelexperiment ten einde lijkt, ontdekt de VPRO het programma. De omroep heeft zendtijduitbreiding gekregen, vindt het interessant om iets multicultureels te doen en staat open voor nieuwe ideeën van beginnende programmamakers. Het duo Koster en Forster krijgt de opdracht om een multicultureel programma te maken dat een podium biedt aan Surinamers, Antillianen, Turken, Marokkanen en andere minderheidsgroepen en dat tegelijkertijd ook voor een wit publiek aantrekkelijk is.

Dit hoofdstuk beschrijft hoe *Bij Lobith* in haar korte bestaan (1988-89) deze ambities probeert te realiseren.[3] De problemen waarop de makers daarbij stuiten, zijn tekenend voor terugkerende dilemma's in de ruim 25-jarige geschiedenis van multiculturele programmering op de Nederlandse televisie. Ten eerste speelt telkens de vraag hoe multiculturaliteit in de programma's tot uitdrukking moet komen. Gaat het om het belichten van bijzondere prestaties van allochtonen, om aandacht voor ontwikkelingen in de samenleving die elders minder aan bod komen of om innovatieve visies op de multiculturele samenleving? Moet multiculturaliteit expliciet thema zijn in de programma's of juist zo vanzelfsprekend onderdeel van de realiteit dat het alleen terloops aan bod komt? Ten tweede worden multiculturele programma's belast met vele soms tegenstrijdige doelstellingen. Omroepen willen programma's die aantrekkelijk zijn voor een breed publiek, maar stellen lang niet altijd voldoende middelen en goede uitzendtijdstippen beschikbaar. Bovendien kan de keuze voor een breed samengesteld publiek botsen met de ambitie om ook specifieke doelgroepen te bedienen die in de overige programmering minder aan hun trekken komen. In grote lijnen hebben de minderhedenprogramma's zich ontwikkeld van doelgroepprogramma's in de eigen taal naar multiculturele programma's voor een breed publiek. Discussies over welke kijkers nu precies bediend moeten worden, keren telkens opnieuw terug in de geschiedenis van multiculturele programmering. Ook hoe een programma eruit moet zien dat aantrekkelijk is voor zowel autochtone als allochtone kijkers is steeds weer een discussiepunt. Het verhaal over *Bij Lobith* dient als kapstok voor een schets van de belangrijkste trends en controverses in deze geschiedenis.

De '*Paspoort*-traditie'

Tot de komst van *Bij Lobith* heeft de multiculturele programmering op de Nederlandse televisie vooral bestaan uit doelgroepprogramma's: programma's die zich richten op verschillende groepen migranten en die grotendeels in de taal van het land van herkomst worden uitgezonden, met Nederlandse ondertiteling.[4] De VARA bijt begin jaren zestig op de radio de spits af met het programma *Buitenlandse*

Grammofoonplaten. Later neemt de Nederlandse Radio Unie (NRU) de fakkel over. Onder de titel *Ankara-Madrid-Rome* zendt de NRU een wekelijks programma uit voor Turken, Spanjaarden en Italianen. Voor Marokkanen en Grieken is er *Athene-Rabat*. In de jaren zeventig komen die programma's terecht bij de Nederlandse Omroep Stichting (NOS) en komt er ook televisiezendtijd (Breimer 1995, 33).

Het bekendste programma in deze traditie is *Paspoort* (1975-1992). *Paspoort* wordt eerst voor drie en later voor vijf doelgroepen uitgezonden, zowel op radio als op televisie.[5] Het is een korte servicerubriek met op wisselende dagen voor iedere doelgroep vijf tot tien minuten nieuws en informatie uit de landen van herkomst. De achterliggende gedachte is dat de mogelijkheid tot beleving van de eigen cultuur migranten sterker maakt en zodoende bijdraagt aan een succesvolle integratie. Het is een gedachte die aansluit bij het credo van het minderhedenbeleid van de Nederlandse overheid in die tijd: integratie met behoud van eigen cultuur. Maar het programma is vooral bedoeld om migranten wegwijs te maken in Nederland. Langzamerhand verschuift het accent dan ook van informatie en cultuur uit de landen van herkomst naar informatie over de ontvangende samenleving en gebeurtenissen in de Marokkaanse, Turkse, Surinaamse en Antilliaanse gemeenschap in Nederland.

De Stichting Federatie Educatieve Omroep (Feduco) en later de NOS zenden van 1983 tot 1990 het wekelijkse radio- en televisieprogramma *Medelanders-Nederlanders* uit.[6] Voor alle elf officiële doelgroepen van het minderhedenbeleid uit die tijd én voor de Chinezen worden afleveringen in de eigen taal gemaakt.[7] Deze groepen krijgen in totaal 52 uur per jaar te verdelen, gemiddeld dus zo'n vijf uur per doelgroep per jaar. Het programma wordt uitgezonden om half zes op de zaterdagmiddag. De afleveringen zijn ‘voor’ en ‘door’ de betreffende doelgroepen. Dit betekent dat iedere doelgroep een eigen redactie krijgt. Maar ook binnen de betreffende doelgroepen bestaan etnische, culturele, religieuze en politieke verschillen. Om een representatief beeld te geven, moet binnen de beperkte zendtijd ook daaraan recht worden gedaan. Zo kunnen in de zendtijd voor Turken programma's over Koerden worden gemaakt, verdeelt Feduco de zendtijd voor Marokkanen in afleveringen waarin Berbers en afleveringen waarin Arabisch wordt gesproken, en wordt de RMS-gezinde Molukse redactie na verloop van tijd aangevuld c.q. vervangen door redacteuren met minder uitgesproken politieke banden. Voor alle redacties geldt dat mannen de dienst uitmaken. Om vrouwenzaken voor het voetlicht te krijgen, worden aparte vrouwenredacties gevormd.

Henk Baard, coördinator van de minderhedenprogramma's, formuleert het belangrijkste doel van de programma's als volgt:

> mensen een beetje meer het gevoel te geven dat ze zich thuis kunnen gaan voelen, een beetje meer senang voelen. Want pas als je je senang voelt kun je de volgende stap zetten. Kun je integreren. Als je je niet thuis voelt dan ga je je verdedigen, dan ga je knokken om je in te vechten. Dat is niet goed, want dat roept weerstand op. Je moet eerst zelfverzekerd zijn om de volgende stap te kunnen zetten.

Daarnaast vinden de redacties dat Hollanders een ‘echt’ beeld moeten krijgen van de doelgroepen. Ze willen laten zien dat ze ‘niet alleen de kabeltrekkers van de PTT zijn’ (Henk Baard), maar veel meer kunnen. Hun cultuur is veel gevarieerder en kleurrijker dan autochtone Hollanders denken. Ze willen eenzijdige ideeën, bijvoorbeeld over de positie van vrouwen in Turkije, rechtzetten: vrouwen kregen in Turkije eerder kiesrecht dan in Nederland en Turkije heeft meer vrouwelijke schooldirecteuren en hoogleraren dan Nederland.

In 1985 start Feduco met een televisieserie voor allochtone jongeren, *Hollandse Nieuwe* (1985-1990, NOS/Feduco). Dit is het eerste programma waarin eigen taal en doelgroep niet meer het leidende principe zijn. Er komt een gemengde redactie, bestaande uit jongeren van verschillende afkomst. In *Hollandse Nieuwe* voeren jongeren aan boord van De Volharding, een tjalk uit Muiden, gesprekken over thema's als vrijetijdsbesteding en normen en waarden. Daarnaast toont het programma portretten van bijzondere of succesvolle migranten, zoals een Surinaams echtpaar met een biologisch-dynamisch landbouwbedrijf, een Molukse badmintonspeler en twee Marokkaanse meisjes die over hun opleiding en werk vertellen. De minderhedenprogramma's functioneren als kweekvijver voor nieuw talent. Bekende film-, documentaire- en televisiemakers als Marion Bloem, Fatima Jebli Ouazzani, Meral Uslu, Mustapha Oukbih, Kefah Allush, Sonia Herman Dolz en Astrid Serkei hebben hun eerste programma's gemaakt in het kader van series als *Medelanders-Nederlanders* en *Hollandse Nieuwe*.[8] Ook film- en televisiemakers die toen al enige bekendheid genoten, zoals Frank Zichem, Sherman de Jesus en de journalist Rudi Kross, hebben voor deze programma's gewerkt.

Het uitgangspunt van integratie met behoud van eigen identiteit raakt eind jaren tachtig aan kritiek onderhevig. Dit komt onder andere tot uitdrukking in *Allochtonenbeleid*, een rapport uit 1989 van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, en in het verlengde daarvan in het minderhedenbeleid van de overheid. Beide leggen het accent meer dan voorheen op het bestrijden van achterstanden in het onderwijs en op de arbeidsmarkt. Integratie en het leren van de Nederlandse taal staan centraal en krijgen een meer verplichtend karakter dan tot dan toe het geval is geweest. Minderheden moeten gezien worden als burgers met individuele verplichtingen en verantwoordelijkheden, en niet meer als onderwerp van zorg. Etnische minderheden hebben recht op beleving van ‘de eigen cultuur’, waarin taal een belangrijke plaats inneemt, maar de overheid ziet dit vanaf nu vooral als een verantwoordelijkheid van de etnische minderheden zelf en niet als iets waarin van overheidswege moet worden voorzien.

Niet lang daarna zwengelt VVD-leider Bolkestein het debat in media en politiek aan met zijn toespraak voor het internationale congres van de liberalen in Luzern (1991). Bolkestein spreekt over de in zijn ogen mislukte integratie en het falende minderhedenbeleid van de Nederlandse overheid. De VVD-leider is van mening dat bepaalde principes van de islam fundamenteel in strijd zijn met westerse normen en

waarden. Hij noemt met name het ontbreken van een scheiding tussen religie en staat en de ondergeschikte positie van vrouwen. Moslims die in Nederland willen wonen zouden zich moeten aanpassen aan de Nederlandse normen en waarden. In dit klimaat raken specifieke voorzieningen voor specifieke groepen steeds meer uit de gratie en in hun kielzog ook de doelgroepprogramma's op de landelijke televisie (NOS 1990; *Media en Minderheden* 1990).

Volgens Huub Spall, het toenmalige hoofd van de afdeling Minderhedenprogrammering van de NOS, vormen de programma's *Aktuël* voor Turken (1992-1993) en *Najib* voor Marokkanen (1992-1993), beide uitgezonden op de zondagmiddag, in feite de naweeën van de specifieke doelgroepprogramma's op de landelijke televisie. Beide programma's bestaan grotendeels uit discussies en reportages over actuele ontwikkelingen in Nederland, maar richten zich nog wel expliciet op Turkse en Marokkaanse kijkers. Gasten kunnen zelf kiezen of ze Nederlands spreken dan wel Turks of Marokkaans. De meeste jongeren die in *Najib* te gast zijn spreken inmiddels Nederlands. Dit wordt vervolgens ondertiteld in het Arabisch, dat de meeste Marokkanen overigens niet kunnen lezen omdat ze geen Arabisch maar Berbers spreken of analfabeet zijn. Volgens Spall is deze constructie een symbolische concessie aan de Stichting Omroep Allochtonen (STOA),[9] die volhardt in een lobby voor voortzetting van de doelgroepprogramma's in de eigen taal. Met *Aktuël* en *Najib* geeft de NOS de indruk dat ze de doelgroepprogrammering nog niet geheel de rug heeft toegekeerd.

Naast programma's voor specifieke doelgroepen zendt de NOS vanaf de jaren tachtig ook programma's uit die bedoeld zijn om de autochtone bevolking te informeren over de positie van migranten in Nederland en tegelijkertijd ook allochtone kijkers willen aanspreken. Het programma *Podium* (NOS/RVU) bijvoorbeeld, moet volgens de aankondiging bijdragen aan onderling begrip tussen etnische minderheidsgroepen en Nederlanders.

Buiten de educatieve omroepen en de NOS zijn de publieke omroepen in de jaren tachtig nauwelijks actief op multicultureel gebied. Ook zijn in de jaren tachtig maar weinig zwarte presentatoren, acteurs of gasten te zien op de buis.[10] Alleen het kinderprogramma *Sesamstraat* heeft door de rollen van Gerda Havertong en Hakim Traïdia al vroeg een meer gekleurde aanblik dan de meeste andere programma's. Een incidentele documentaire of een programma van één van de kleine zendgemachtigden (IKON of Humanistische omroep) completeren het beeld. De overige programma's zijn overwegend wit in redactiesamenstelling en onderwerpkeuze. Zwarte acteurs krijgen slechts mondjesmaat rollen in Nederlandse drama- en comedyseries en dan nog vaak in stereotype rollen als de Turkse schoonmaker of de Surinaamse junk.

Midden jaren tachtig begint de discussie over de vraag of de aparte afdeling voor minderhedenprogrammering bij de NOS in stand moet blijven of dat elke omroep het thema in zijn programmering moet integreren. De minderhedenprogrammering van de NOS leidt volgens critici tot gettovorming op de buis en functioneert als

schaamlap voor de overige omroepverenigingen die hun verantwoordelijkheid op dit terrein zo kunnen ontlopen. Het resultaat van de discussie is dat weliswaar een aparte wettelijke verplichting voor de NOS blijft bestaan, maar dat het accent verschuift van doelgroepenprogramma's naar programma's die ook voor autochtone kijkers zijn bedoeld.[11] Voorbeelden daarvan zijn *Meer op Zondag* (1993-1994, NOS) en *Telelens* (1994-1995, NOS).

In een persbericht over *Meer op Zondag* schrijft de NOS dat zij

> al het wetenswaardige uit de Nederlandse maatschappij thuis [wil] bezorgen bij de migranten (...), en bij de Nederlanders die vertrouwd dienen te raken met de schakeringen van een multiraciale samenleving (NOS 1993).

Het programma wordt gepresenteerd door Han van der Meer en bestaat uit studiogesprekken, afgewisseld met korte filmpjes en muziek. Bevallige dames in folkloristische kledij trakteren het studiopubliek iedere aflevering op een hapje van buitenlandse origine. De presentator is vooral bekend van zijn programma's over Derde-Wereldlanden. Zijn benadering van gasten en onderwerpen vertoont dan ook overeenkomsten met die van vele documentaires over vreemde volken op verre continenten. De eigenaardigheden van andere culturen worden aan de autochtone Nederlandse kijkers uitgelegd, al bevinden de vreemde bevolkingsgroepen zich ditmaal binnen de eigen grenzen. Ook de afdeling Minderheden van de NOS vindt dat het programma te veel vervalt in exotisme en zij beëindigt na twee seizoenen het contract met de producent.

Uit de formules van minderhedenprogramma's blijkt dat de overheid, het NOS-bestuur en de minderhedenorganisaties deze eerst en vooral zien als een vehikel ter bevordering van integratie of wederzijds begrip en pas in laatste instantie als programma's die een eigen culturele en journalistieke waarde hebben. De programma's lijken echter gebukt te gaan onder de welhaast onmogelijke opgave om alle verschillende bevolkingsgroepen, zowel autochtoon als allochtoon, aan te spreken. De onderliggende visie op minderhedenprogrammering gaat ten koste van innovatie, creativiteit en de ontwikkeling van nieuwe programmaconcepten en leidt tot een eenzijdige nadruk op informatieve en educatieve programma's. Goedbedoelde programma's ongetwijfeld, maar zolang de presentator in die programma's nog moet uitleggen wat een kotomisi is (vrouw die een ‘koto’, een Creoolse rok, draagt) of welke gerechten Marokkanen op islamitische feestdagen eten, zijn het niet de programma's waar Guilly Koster en zijn vrienden zich in kunnen herkennen. Om hun programma voor zoveel mogelijk kijkers begrijpelijk te houden, moeten de makers dingen uitleggen die voor ingewijden gesneden koek zijn en voor hen dus geen boeiende televisie opleveren. De makers van *Bij Lobith* hebben iets radicaal anders voor ogen.

Twee Surinaamse presentatoren: een bezienswaardigheid

Een programma op de landelijke televisie gepresenteerd door twee Surinamers is eind jaren tachtig letterlijk een bezienswaardigheid. Het is de tijd waarin programmamakers zich nog druk maken over de vraag of het witte Nederlandse publiek een zwarte quizkandidaat wel aankan of dat het bij die aanblik massaal naar het andere net zapt. Het *NOS Journaal* heeft met Eugenie Herlaar haar eerste zwarte nieuwslezeres aangesteld en verder is de Amerikaanse Nederlander Donald Jones de enige zwarte zanger en acteur die je met enige regelmaat op prime time op de buis ziet. De VPRO steekt haar nek uit, want 'laten we eerlijk wezen: welke andere omroep zou een grote dikke neger met dreadlocks, die niet echt mooi is en bovendien een tatoeage op zijn hand heeft een úúr televisie geven', zegt Guilly Koster in de *Haagse Post* (Kuiper 1989).

Een typische aflevering van *Bij Lobith* begint met een muziekoptreden in de studio en bestaat uit interviews op de bank, reportages en de vaste rubriek *de Tafel* met gasten die iets bijzonders hebben te melden op cultureel gebied. In de eerste aflevering staat het thema zwarten in de Nederlandse popmuziek centraal. Ter introductie zien we een filmpje over de geschiedenis van de Nederlandse popmuziek, beginnend bij *Kom van dat dak af* van Peter en zijn Rockets en eindigend bij Spargo met hun hit *You and Me*. 'Dertig jaar Nederpop; iets om trots op te zijn?' vraagt de voice-over zich af.

> Pijnlijk afwezig zijn de zwarte acts. Terwijl Terence Trent D'Arby en Prince de wereld veroveren moet Nederland het doen met *Wij willen WW*, *Januari*, *februari* en de *Wasmachien*, drie Surinaamse hits die in die tijd veelvuldig zijn te beluisteren op de radio. De conclusie luidt dat zwart talent vrijwel geheel ontbreekt.[12] Vervolgens bespreekt Guilly Koster met Angela Groothuizen (zangeres van de Dolly Dots), Richenel en Cherry Wijdenbosch (van de hit *Een dame uit Suriname*) de moeite die muziekgroepjes hebben om binnen te komen bij de grote platenmaatschappijen.

Natuurlijk zijn er de problemen van ieder beginnend bandje, zoals vergeefse pogingen om tapes met eigen muziek onder de aandacht te krijgen. Maar daarnaast constateert stelt Guilly Koster dat de Surinaamse hits die wel door de selectie van witte platenmaatschappijen komen, over het algemeen van laag niveau zijn en stereotype teksten bevatten. Alleen wat past binnen het beeld dat witten van Surinamers hebben, bereikt de hitparades. Veel zwart talent komt niet langs de poorten van de platenbazen en blijft onontdekt. Een andere verklaring voor de geringe populariteit van Surinaamse en Antilliaanse muzikanten komt van studiogast Vincent Henar, oprichter van het onafhankelijke label SMA. Hij vertelt dat het publiek Surinaams en Antilliaans talent vaak vergelijkt met zwarte Amerikaanse helden; 'supernegroes' als Michael Jackson, Prince, Muhammad Ali, Sidney Poitier en Eddy Murphy. Alles wat van overzee komt is in de ogen van het Nederlandse publiek per definitie beter.

Als Henar met zijn band Fra Fra Sound optreedt, zijn mensen enthousiast over de muziek maar ook enigszins teleurgesteld als ze na afloop merken dat de bandleden slechts de ‘negroes’ van ‘around the corner’ zijn.

Bij Lobith is een belangrijk podium voor tal van theatergroepen, schilders, muzikanten, schrijvers, dichters, filmmakers en andere kunstenaars en artiesten uit migrantenkringen. Zij zijn in de jaren tachtig tot bloei gekomen, maar hun bekendheid is beperkt tot kleine kringen in de grote steden. Elders op televisie komen zij niet of nauwelijks aan bod. In twee jaar telde het programma tientallen bandjes en zangers en honderden gasten. Ivette Forster vertelt:

> Al onze vrienden hebben er opgetreden. En ze wisten ons ook te vinden. De folders die bij andere redacties in de prullenmand verdwenen, haalden wij er weer uit.

Zwarte gospel, soul, Surinaamse jazz, salsa, Noord-Afrikaanse Raï, Turkse buikdanseressen en alles wat sinds de jaren negentig als wereldmuziek een groeiende populariteit geniet, is eind jaren tachtig al te horen in *Bij Lobith*. De makers willen niet te veel folklore brengen; de keuze valt eerder op een bekende Raï muzikant dan op een Berberse muziekgroep. Daarmee richten ze zich vooral op een jong publiek. De multiculturele festivals uit die tijd zoals het Stagedoorfestival en het Vertelfestival krijgen aandacht, maar de makers gaan ook op zoek naar multiculturele elementen in het documentaire festival (IDFA) en het Rotterdams filmfestival.

In *Bij Lobith* moeten mensen aan het woord komen met een nieuwe visie op hoe Nederland zich ontwikkelt en die kritisch zijn ten aanzien van de Nederlandse media en politiek. Voorbeelden daarvan zijn intellectuelen en kunstenaars als Stephan Sanders en Felix de Rooy, die veranderingen in het straatbeeld, de muziek, mode, sport en jongerenculturen analyseren. Het valt in die tijd nog niet mee om ook uit Turkse en Marokkaanse hoek daarvoor geschikte gasten te vinden. Eind jaren tachtig timmeren Turkse en Marokkaanse journalisten, schrijvers, kunstenaars en intellectuelen in Nederland minder aan de weg dan midden jaren negentig. Er zijn in de jaren tachtig al wel Turkse of Marokkaanse muzikanten, ondernemers met een eigen zaak, en gemeenteraadsleden (vanaf 1986). Redactielid Oukbih maakt bijvoorbeeld al reportages over een Marokkaanse eigenaar van een visbedrijf in Harlingen en over Marokkaanse soldaten die in 1944 in Zeeland aan de zijde van de geallieerden vochten. Maar een spraakmakende Turkse of Marokkaanse culturele elite met een eigenzinnige visie is er in deze geleding nog niet op dat moment.

Tussen de bedrijven door leveren presentatoren en gasten in *Bij Lobith* ook expliciete kritiek op het witte cultuur- en mediaestablishment. Hiervoor bevat het programma onder andere een vaste mediarubriek waarin de presentatoren onverbloemd hun mening geven over gebeurtenissen uit het nieuws. De moeite die zwarte kunstenaars, schrijvers, acteurs en artiesten hebben om gezien en gehoord te worden in het reguliere theatercircuit, door uitgevers, subsidiegevers en recensenten is een regelmatig terugkerend thema in de interviews.

Afb. 6.1 Guilly Koster en Ivette Forster ten tijde van ‘Bij Lobith’ (foto: VPRO)

Bij Lobith heeft een opvallend internationaal karakter. Behalve optredens van groepen uit Nederland, zijn er ook filmpjes met concertfragmenten en interviews met Femi Kuti, Carlos Santana, Cheb Mami en ander (zwart) talent uit het buitenland. De zwarte Amerikaanse burgerrechtenactiviste Dolores Tucker is te gast in de studio en er is een interview met de Nigeriaanse schrijfster Buchi Emecheta. Ook cultuur uit de herkomstlanden van migranten komt aan bod. Gastpresentatrice Gulnaz Aslan interviewt hoofdrolspeelster Zuhal Olcay uit de Turkse film *Afscheid van het verkeerde paradijs* die in Nederland in roulatie gaat en Ivette Koster praat met Izza Genini, een Marokkaanse regisseuse uit Frankrijk wier film *Rhythms of Marrakech* te zien is op het filmfestival in Rotterdam. Het is ook de periode waarin de Zuid-Afrikaanse apartheid en de Zuid-Amerikaanse dictatoriale regimes ten einde lopen. Politieke vluchtelingen uit die landen, zeker als ze cultureel actief zijn,

of vertegenwoordigers van landen- en solidariteitscomités zijn graag geziene gasten in *Bij Lobith*.

Meer dan de helft van de onderwerpen ligt op het terrein van kunst en cultuur, inclusief onderwerpen in de sfeer van populaire cultuur als mode en erotiek. Maar ook maatschappelijke en politieke onderwerpen komen aan bod: het WRR-rapport *Allochtonenbeleid* uit 1989, de situatie in Suriname, de positie van asielzoekers, de campagne van het leger om meer allochtonen te werven en de stopzetting van de ontwikkelingshulp aan Indonesië door minister Pronk. In de keuze van onderwerpen en gasten is het programma zijn tijd ver vooruit. Onderwerpen die anno 2002 nog steeds actueel zijn, zoals witte en zwarte scholen, criminaliteit onder Marokkaanse jongens en het falende minderhedenbeleid van de overheid komen in *Bij Lobith* al aan de orde. Evenals bijvoorbeeld een discussie tussen David Pinto en Mohammed Rabbae over de vraag of de overheid minderheden niet te veel heeft vertroeteld.

De makers willen zich niet alleen in de keuze van onderwerpen en gasten onderscheiden, maar ook en vooral met hun invalshoek. Ivette Forster omschrijft het in een interview als volgt:

> Nieuwe Nederlanders zijn zij die hier naartoe gekomen zijn van elders met de intentie te blijven en die met hun culturele bagage iets toevoegen aan de Nederlandse cultuur (De Vries 1989).

In de interviews en reportages werden obligate vragen als ‘waar komt u vandaan’ en ‘bent u van plan ooit terug te keren?’ vermeden. Leidraad was de vraag ‘wat draagt u met uw activiteiten bij aan het Nederlandse culturele leven?’ In die tijd was dat een nog ongebruikelijke invalshoek.

Nieuwe Nederlanders, multicultureel of zwart?

Hoe is *Bij Lobith* het best te typeren? Is het een multicultureel programma, een zwarte talkshow of een programma voor Nieuwe Nederlanders? Verschillende benamingen circuleren in de pers, en ook de VPRO en de presentatoren gebruiken de termen door elkaar. Het zijn termen die iets zeggen over het karakter van het programma en over het beoogde publiek, maar waar niet iedereen hetzelfde onder verstaat en die soms op gespannen voet met elkaar staan. Want kun je een zwarte talkshow maken die ook witte kijkers aanspreekt? Hoe multicultureel is een zwarte talkshow? Komen daarin alle migrantengroepen voldoende aan bod? En wat betekent multicultureel eigenlijk precies? Deze vragen keren gedurende de looptijd van het programma telkens terug in de discussies over de keuze van onderwerpen, gasten, bandjes, stijl en beoogde doelgroep van het programma.

De redactie van *Bij Lobith* en de VPRO zitten wat dit betreft niet altijd op één lijn. Tijdens de uitzendingen van *Color Box* op de Amsterdamse kabel probeerde de redactie een multicultureel programma te maken met gasten van zowel autochtone als allochtone herkomst. Zij wilden een programma maken dat voor iedereen interessant kon zijn. Tegelijkertijd moesten zwarten zichzelf eindelijk kunnen herkennen op televisie. Vanaf het moment dat het programma door de VPRO wordt uitgezonden, moet het voldoen aan het beeld dat de VPRO heeft van een multicultureel programma. En de VPRO vat multicultureel op ouderwetse wijze op, vooral als alles wat *over* etnische minderheden gaat. Wanneer de redactie bijvoorbeeld een item bedenkt met witte gasten vindt de VPRO al snel dat dat item beter bij het aan *Bij Lobith* voorafgaande programma, *Firma Onrust*, past. Een witte modeontwerper en de bedenker van een grappige seksstrip horen thuis in *Firma Onrust*, gekleurd Nederland kan terecht in *Bij Lobith*.

De programmamakers willen mensen in de schijnwerpers zetten die bijzonder en spraakmakend zijn en niet beantwoorden aan het stereotype beeld van Turken, Surinamers, Marokkanen en andere migranten. Maar wie komen hiervoor in aanmerking? Redacteur Ellen de Vries herinnert zich een discussie bij de voorbereiding van een uitzending rond het thema seks. Een suggestie van de redactie om een item te maken over de Turkse eigenaresse van de homodisco Homolulu stuit op kritiek van hoofdredacteur Jannie Langbroek. De discotheekeigenaresse behoort tot de progressieve elite en is daarmee exceptioneel. Het onderwerp kan alleen doorgang vinden als daarnaast een portret wordt gemaakt van een Turkse jongen die koffiehuizen afstruint om aids-voorlichting te geven. Impliciet in dit argument is de suggestie dat de gasten op de een of andere manier representatief moeten zijn voor de bevolkingsgroep waar ze uit voortkomen, omdat ze anders niet in een multicultureel programma passen en net zo goed in een ander programma kunnen optreden. Jannie Langbroek ontkent overigens dat dergelijke argumenten een rol hebben gespeeld. Volgens haar ging het bij de keuze van gasten en onderwerpen alleen om kwaliteitseisen.

Ook de achterban roert zich. Kunstenaars, intellectuelen, muzikanten en woordvoerders van migrantenorganisaties willen allemaal graag optreden in de enige multiculturele talkshow op de landelijke televisie. Zij lopen regelmatig binnen bij het redactiekantoor in het Amsterdamse debatcentrum De Balie en zijn teleurgesteld of kwaad wanneer hun onderwerp niet door de selectie komt. De afstand tussen de makers en hun publiek is kleiner dan bij de meeste andere televisieprogramma's, waarvan de makers in de Hilversumse bossen op veilige afstand van hun onderwerpen en publiek vertoeven.

Ook kampt het programma met de lastige taak om alle ‘bloedgroepen’ tevreden te houden. De presentatoren zijn Surinaams en ook gasten, bandjes en onderwerpkeuze in *Bij Lobith* zijn Surinaams georiënteerd. Turkse, Marokkaanse en Molukse kijkers vinden dat zij onvoldoende aandacht krijgen. De VPRO vindt dat alle minderheidsgroepen een plek moeten krijgen binnen het programma. De aansporing

tot een meer gevarieerde keuze van gasten en onderwerpen leidt bij de redactie tot gemengde gevoelens. ‘Een Surinamer weet net zo weinig van een Turk als een Hollander’, aldus de presentatoren. Het programma verliest door deze opdracht iets van zijn oorspronkelijke spontaniteit. Ivette Forster zegt daarover:

> Guilly en ik zijn toch allebei heel Surinaams en dan krijg je de kritiek dat het wel een heel Surinaamse uitzending is en de opmerking ‘kunnen er niet wat Turken en Marokkanen bij?’ Als je het programma zo gaat verpolderen dan wordt het een eenheidsworst, dan raak je je eigenheid kwijt.

Tegelijkertijd vinden ook de presentatoren dat het programma voor iedereen open moet staan. Dat past binnen de manier van denken van die tijd. Om meer contact te krijgen met wat er onder Marokkanen leeft, wordt de redactie na enkele maanden uitgebreid met een Marokkaans redactielid: Mustapha Oukbih. Voor de lijnen naar het Turkse bevolkingsdeel blijft de redactie afhankelijk van externe tipgevers en contacten bij de lokale migrantentelevisie in Amsterdam.

De nieuwe redacteur heeft op zijn beurt een eigen interpretatie van hoe een multicultureel programma eruit moet zien. Hij wil niet alleen aangesproken worden op zijn contacten in Marokkaanse kringen, maar hij wil in het programma laten zien hoe zich in Nederland een nieuwe cultuur ontwikkelt. Tot die tijd bestond er bij de publieke omroep een tamelijk beperkte opvatting over multiculturaliteit. Mustapha Oukbih typeert deze als volgt:

> Multiculturaliteit is eigen dingetjes: Turkse koffiehuizen, moskeeën en vrouwen op naailes. Misschien emancipatorisch, maar vooral een beetje helpen en vooruitgaan. Heel erg traditioneel.

In Bij Lobith wil hij laten zien hoe bij de jongere generaties een nieuwe eigentijdse cultuur ontstaat met allerlei mengvormen, ‘waarvan je kan zeggen het heeft iets Turks, het heeft iets Marokkaans, het heeft iets Surinaams, er is een nieuwe generatie op komst’. In ieder geval willen alle redacteuren af van het imago dat minderhedenprogramma's bestaan uit reportages over door de overheid gesubsidieerde projecten in de welzijns- en zorgsector.

Aan de formule van het programma ligt het idee ten grondslag dat minderheidsgroeperingen iets gemeenschappelijks hebben. Wat dat precies is, is niet eenvoudig aan te duiden. Gemeenschappelijk is wellicht de strijd om een positie te verwerven binnen witte culturele instituties, een veel besproken onderwerp in het programma. Veel gasten maken deel uit van bloeiende grootstedelijke subculturen. Maar de verschillen tussen deze subculturen zijn groot en er is niet noodzakelijkerwijze sprake van wederzijdse uitwisseling. In de praktijk is het dan ook niet altijd even makkelijk om het idee van een multicultureel programma vorm te geven. Niet dat het voor de Surinaamse presentatoren en redactieleden per se lastiger is om een item over Tur-

ken of Marokkanen te maken, daar ben je tenslotte journalist voor, aldus Ivette Forster. Maar ‘je bent in eerste instantie voorzichtiger met mensen die je niet goed kent’. Volgens eindredactrice Jannie Langbroek wordt het multiculturele ideaal niet verwezenlijkt in het programma. Want ‘Surinamers zijn niet geïnteresseerd in Turken en vice versa’. Guilly Koster vindt echter dat de VPRO een klassieke fout maakt door te denken ‘we nemen twee snuifjes Turken, drie snuifjes Marokkanen, vier eetlepels Surinamers, een korreltje Antillianen. Je husselt dat door elkaar en je hebt een leuk migrantenprogramma.’

Al met al ontbreekt het de VPRO en de redactie aan een duidelijk uitgewerkte en gedeelde opvatting over hoe *Bij Lobith* er als zwart of multicultureel programma uit zou moeten zien. Een deel van de redactie interpreteert multiculturaliteit als het zichtbaar maken van de veranderingen in de Nederlandse cultuur. Daarbij gaat het hen niet in de eerste plaats om de zogenaamde authentieke cultuuruitingen die migranten meebrengen uit de landen van herkomst, maar juist om de nieuwe vormen die ontstaan in een nieuwe omgeving of door vermenging van verschillende culturen. Kritiek op de dominante cultuur en de wijze waarop deze tot uitdrukking komt in theater, media, kunst en politiek maakt hier onlosmakelijk deel van uit.

Hoewel alle betrokkenen deze interpretatie in theorie onderschrijven of in ieder geval vinden dat het programma daar mede aandacht aan moet besteden, is de uitwerking in de praktijk minder makkelijk. In de dagelijkse hectiek winnen gasten en bandjes uit het Surinaams georiënteerde netwerk van Koster het van andere voorstellen of botsen ideeën van de redactie op impliciete opvattingen van de VPRO. Een deel van de redactie staat een journalistieke en politieke benadering van gasten en onderwerpen voor ogen, terwijl Guilly Koster het programma vooral ziet als een talkshow waarin de persoonlijkheid van de presentator(en) een belangrijk stempel drukt op de sfeer en inhoud van het programma.

Jannie Langbroek, de hoofddredacteur, moet regelmatig het bestaansrecht van het programma verdedigen tegenover de VPRO-leiding die niet altijd overtuigd is van het innovatieve karakter van het programma. Guilly Koster herinnert zich in dit verband dat de VPRO-leiding hem vraagt wat je tijdens een uitzending van *Bij Lobith* zou zien als je de kleuren op het televisietoestel weg zou draaien. Zou je dan nog steeds een bijzonder programma zien of een programma dat net zo goed door de NCRV of de KRO uitgezonden had kunnen worden? Koster vindt dit een onterechte en onjuiste vraag. Voor hem is het feit dat een omroep een programma uitzendt met twee zwarte presentatoren, een programma dat een podium biedt aan zwarte gasten op zichzelf al bijzonder, los van de vraag of het programma ook in andere opzichten, bijvoorbeeld de vormgeving, baanbrekend is. In die tijd durft geen enkele andere omroep dat aan.

Kijkcijfers spelen bij de VPRO geen belangrijke rol. Wel bestaat er een beeld van het beoogde publiek. De VPRO wil een programma dat aantrekkelijk is voor Turken, Marokkanen, Surinamers en andere minderheidsgroepen, maar ook voor autochtone Nederlanders. De makers willen vooral een programma maken met

onderwerpen en gasten die ze zelf leuk vinden. In de praktijk kijken witte Nederlanders volgens de makers niet of nauwelijks. Alleen Nederlanders die getrouwd zijn met een allochtoon of die beroepsmatig zijn geïnteresseerd. Daarentegen kijken volgens hen alle allochtonen. Ivette Forster zegt daarover: ‘Alleen staan bij allochtonen geen kijkcijferkastjes, dus hoe meet je dat?’ Dat er geen autochtonen kijken, moet een enigszins vertekend beeld zijn, want de Dienst Kijk- en Luisteronderzoek (KLO) registreert een kijkdichtheid van anderhalf tot drie procent. Aangezien allochtonen inderdaad ondervertegenwoordigd waren - en zijn? - in hun steekproeven moeten er destijds toch gemiddeld zo'n 200.000 tot 400.000 ook witte Nederlanders naar het programma hebben gekeken. Onderzoek naar de samenstelling van het publiek is nooit gedaan. Of in werkelijkheid alle minderheidsgroepen naar het programma keken, alleen de Surinaamse achterban van de presentatoren of merendeels witte Nederlanders, is nooit onderzocht.

Na twee seizoenen - veertig uitzendingen - stopt de VPRO met het programma. Een combinatie van persoonlijke meningsverschillen, gebrek aan begeleiding van de merendeels onervaren redactie en de druk van verschillende, soms tegenstrijdige eisen leiden tot het slotakkoord. Volgens Koster is het een gemiste kans om een zwarte talkshow tot ontwikkeling te brengen. Dat het programma de enige en eerste zwarte talkshow op de Nederlandse buis is, is voor de VPRO echter niet voldoende reden om het programma door te zetten. De VPRO-leiding geeft als argument dat ze het programma te braaf vindt, niet controversieel en sarcastisch genoeg en niet passend bij de VPRO-identiteit. Ook vindt de VPRO het programma te veel gettotelevisie. Ongemerkt en ongewild heeft de VPRO daar echter zelf aan meegewerkt door een onuitgewerkte of te beperkte definitie van multiculturaliteit.

Ivette Forster en Guilly Koster krijgen de gelegenheid om nieuwe programmavoorstellen in te dienen. Ivette Forster gaat vervolgens nog twee seizoenen door bij de VPRO met *Lokolé*, een programma met reportages over de multiculturele samenleving. De talkshowformule wordt in een meer serieuze en meer politieke vorm een seizoen gecontinueerd met Johnny Kamperveen als presentator in *Johnny*. Na deze initiatieven heeft de VPRO nooit meer een langer lopend multicultureel televisieprogramma gemaakt.

Na Bij Lobith

Wat gebeurt er na *Bij Lobith* in de rest van het omroeplandschap? Een belangrijke verandering is de komst van commerciële omroepen. In 1989 begint RTL_4 (toen nog RTL Veronique) met de eerste op Nederland gerichte commerciële uitzendingen, al snel gevolgd door Veronica, RTL_5 en SBS6. De commerciële omroepen zijn een stuk voortvarender in het weerspiegelen van de multiculturele realiteit in hun programma's dan de publieke omroep. Dit komt tot uitdrukking in de vele Surinaamse en Antilliaanse deelnemers aan programma's als de *Mini Playback Show* en de *Sound-*

mix Show, zwarte acteurs in populaire Nederlandse (en Amerikaanse) soaps en een meer diverse samenstelling van gasten in muziek-, dating- en andere op jongeren gerichte programma's. De populariteit van zwarte muziek en populaire cultuur onder jongeren, een belangrijke doelgroep voor de commerciële zenders, draagt hier in belangrijke mate aan bij.

Voor commerciële omroepen zijn programma's in essentie een manier om kijkers te verkopen aan adverteerders. De veronderstelde behoeften van jong, koopkrachtig en boodschappend Nederland spelen daarom een belangrijke rol in de programmering. Het besef dat een deel van de kijkers bestaat uit mensen met een niet-Nederlandse achtergrond en dat het - letterlijk - lonend is om ook deze groepen aan te spreken, is bij de commerciële omroepen dan ook meer aanwezig dan bij de publieke omroepen. Dat neemt niet weg dat het scala aan programmagenres minder breed is dan bij de publieke omroep. Een door commerciële belangen gedreven programmering voorziet niet altijd in kwaliteit, onafhankelijkheid en diepgang. Documentaires, kwaliteitsdrama of risicovolle programmaformules zijn bij de commerciële omroep bijvoorbeeld niet snel te vinden. Bovendien richten commerciële omroepen zich nauwelijks op minder kooplustige groepen, zoals ouderen. Een programma als *Bij Lobith* is voor een commerciële omroep te marginaal en zou met de behaalde kijkcijfers snel van de buis zijn gehaald.

Bij de publieke omroep verschuift het accent vanaf begin jaren negentig definitief van doelgroepprogrammering naar multiculturele programma's die draaien om ‘de confrontatie tussen verschillende culturen en de mooie en minder mooie dingen die daaruit voortkomen’ (Leurdijk 1999, 13).[13] Het programma *Binnenland* (1991-1996) krijgt als motto mee dat het moet gaan over de ‘confrontaties tussen migranten en de hen omringende cultuur’. In de serie *Vreemd Land* (1993-1996) laten de makers zien hoe Nederland vreemd is in de ogen van migranten, maar ook hoe zij dingen overnemen die eigenlijk strijdig lijken te zijn met hun eigen cultuur. De educatieve doelstellingen maken langzaam plaats voor een meer journalistieke aanpak. Waar veel programmamakers aanvankelijk gêne hadden om de vuile was buiten te hangen, komt nu meer ruimte om problemen binnen migrantengemeenschappen aan de kaak te stellen. Het televisieprogramma dat, getuige de titel, als eerste de vuile was buiten durft te hangen is *De Waslijn* (1989-1990). Het idee dat de makers verantwoording moeten afleggen tegenover hun achterban maakt plaats voor een meer onafhankelijke positie.

In diezelfde tijd worden de programma's in de eigen taal op de landelijke televisie definitief afgebouwd. Het NPS-congres *Gemengde Berichten* in 1995 markeert het einde van de doelgroepenprogrammering op de landelijke televisie.[14] De kijk- en luistercijfers voor de minderhedenprogramma's zijn drastisch gedaald. Een deel van de potentiële doelgroep is verloren gegaan doordat de programma's vaak van uitzendtijdstip zijn gewisseld. Ook alternatieven, zoals de komst van satelliettelevisie met tal van Arabische en vooral Turkse zenders en het aanbod van buitenlandse zenders op de kabel (RAI Uno, TVE, TRT) hebben publiek afgesnoept. De doel-

groep versnippert. Er komt een steeds grotere verscheidenheid in generaties, opleidingsniveau en beheersing van de taal uit het land van herkomst. Tweede en derde generatie migranten spreken Nederlands. Hun kijk- en luistergedrag wijkt volgens KLO-onderzoek nauwelijks af van dat van autochtone Nederlandse jongeren. De NPS stelt dat een aanbod in de eigen taal overbodig is geworden en dat het nooit kan opboksen tegen een ruim aanbod van met name Turkse satellietzenders met amusement, nieuws en informatie uit Turkije. Bovendien vindt de NPS dat een landelijke omroep het zich niet kan veroorloven om op televisie programma's voor (te) kleine doelgroepen uit te zenden.

Ondanks het verzet daartegen beslissen de overheid en de NPS dat doelgroepprogrammering voortaan iets is voor lokale omroepen, met name voor de lokale omroepen in de grote steden, omdat het grootste deel van de potentiële kijkers daar woont. Op de landelijke televisie moeten de multiculturele programma's voor iedereen aantrekkelijk zijn. Alleen op de radio, waar vergaande publiekssegmentatie al jaren realiteit is en waar ook voor kleine doelgroepen geprogrammeerd kan worden, behouden Turken, Marokkanen, Chinezen, Molukkers, Surinamers en Antillianen hun eigen programmablokken op Radio 5 (Leurdijk e.a. 1998, 4).

Doelgroepprogrammering krijgt in de jaren negentig het stempel ouderwets. Veel sprekers op het congres *Gemengde Berichten* zijn van mening dat dit type programma's een succesvolle integratie van migranten in de weg staat. In Hilversum acht men het onmogelijk om een programma voor een breed publiek te maken vanuit een Surinaamse, Turkse of Marokkaanse achtergrond. Multiculturele programma's hebben in journalistieke kring en onder programmamakers over het algemeen geen positief imago en worden al snel met politieke correctheid en programma's over ‘zielige allochtonen’ geassocieerd. De angst om voor politiek correct te worden aangezien is groot in Hilversum.[15] Net als in andere maatschappelijke sectoren viert de integratiegedachte hoogtij. In dat kader onderschrijft men wel de gedachte dat de programma's een betere weerspiegeling zouden moeten bieden van de multiculturele samenleving. In de praktijk komt hier weinig van terecht. In plaats van een meer fundamentele bezinning op hoe je in onderwerpkeuze en invalshoek meer recht kan doen aan de veranderende samenstelling van het kijkerspubliek, verwatert de gedachte tot pogingen om in ieder programma een ‘snufje allochtoon’ te verwerken, zoals Ivette Forster het omschrijft.

Tegelijkertijd is de organisatie van de publieke omroep nog altijd gebaseerd op de verzuilingsgedachte: iedere godsdienstige of levensbeschouwelijke stroming heeft recht op een eigen spreekbuis. Hoewel de oorspronkelijke identiteit van KRO, NCRV, VARA, AVRO en andere omroepverenigingen steeds minder herkenbaar is in het programma-aanbod en hoewel de religieuze of levensbeschouwelijke overtuiging van kijkers allang geen betrouwbare indicator meer is voor hun kijkgedrag, zijn de criteria om tot het bestel te worden toegelaten nog steeds gebaseerd op de oorspronkelijke uitgangspunten. Organisaties van moslims en later ook hindoes maken gebruik van de mogelijkheid om op die basis zendtijd aan te vragen.

In 1986 treedt de Islamitische Omroepstichting (IOS) toe tot het bestel. Deze wordt in 1993 opgevolgd door de Nederlandse Moslim Omroep (NMO). In datzelfde jaar begint ook de Organisatie Hindoe Media (OHM) met radio- en televisie-uitzendingen. In 2000 voegt zich de Boeddhistische Omroep Stichting (BOS) bij het rijtje. Deze zendgemachtigden hebben oorspronkelijk een kwartier en later een half uur televisiezendtijd per week. De hoofdmoot hiervan bestaat uit religieuze en informatieve programma's, verluchtigd met een vleugje muziek en cultuur. Incidenteel is er geld voor een groter project. Zo produceert OHM in 2000 de dramaserie *Het land van Rama* die zich afspeelt in een Hindoestaanse familie met vertakkingen in Nederland en in Suriname.

Ook enkele andere kleine niet ledengebonden zendgemachtigden als de IKON en de Humanistische omroep rekenen de multiculturele samenleving tot hun werkveld en proberen met enige regelmaat nieuwe dingen uit. De IKON maakt bijvoorbeeld de zesdelige serie *Domburg* (1996) over de verwikkelingen binnen een Surinaamse familie. De Humanistische omroep brengt vanuit jongerencentrum Kwakoe in de Bijlmer elf afleveringen van de talkshow *Massiv* met Guilly Koster als presentator. In iedere aflevering staat een thema centraal, variërend van ‘winnen en verliezen’ en ‘70+ in gesprek met 20-’ (over generatieverschillen) tot ‘verzuiling, integratie of assimilatie’ en ‘R&B als subcultuur’. Het programma richt zich op een algemeen publiek, maar heeft tegelijkertijd een zwart-Surinaams karakter, blijkend uit locatie, gasten, muziek en ‘tone-of-voice’. Het studiopubliek bestaat voor minstens de helft uit Surinamers. Rapper M.C. Sranang introduceert het onderwerp van de avond en er treden vooral Surinaamse artiesten op.

De kleine zendgemachtigden beschikken echter over te weinig zendtijd en budget om dergelijke projecten een continu karakter te verschaffen en een prominente plaats te geven in de zenderschema's op televisie. Buiten de NPS en de kleine zendgemachtigden spannen de publieke omroepen zich nog slechts mondjesmaat in om hun programma's een multiculturele aanblik te geven. Een klein aantal redacties slaagt wel in een gevarieerde samenstelling van gasten en publiek, bijvoorbeeld de discussieprogramma's het *Lagerhuis* en het *Jongeren Lagerhuis* van de VARA of *Het Blauwe Licht* van de VPRO. In dit mediaprogramma analyseren Anil Ramdas en Stephan Sanders enkele seizoenen lang met telkens twee gasten fragmenten uit recente televisieprogramma's. Daarbij besteden ze regelmatig aandacht aan beeldvorming en representaties van etniciteit op televisie.

In het Nederlandse televisiedrama gaan de ontwikkelingen ook minder snel dan gehoopt. In twee incidentele onderzoeken midden jaren negentig constateert de STOA (STOA 1994; Redmond 1995) een ondervertegenwoordiging van allochtonen in Nederlands televisiedrama (sitcoms en soaps).[16] Al signaleren de auteurs ook enkele hoopvolle ontwikkelingen, waaronder serieuze karakterrollen voor Saabri El Hamus als advocaat in *Pleidooi*, Martijn Apituley als arts en Helen Kamperveen als seksuologe in *Medisch Centrum West*. De commerciële omroepen dragen, in ieder geval in kwantitatieve zin, hun steentje bij. Vooral de gevangenisserie *Vrouwenvleu-*

gel van RTL_4 telt een aanzienlijk aantal allochtone acteurs, waaronder Jetty Mathurin en Funda Müjde, al kun je je natuurlijk afvragen welk beeld het feit dat deze serie zich afspeelt in de gevangenis geeft van de multiculturele samenleving.[17]

Een enkele keer vinden scenarioschrijvers aanknopingspunten voor dramatische verhaallijnen in de botsing tussen culturen, zoals het verhaal over het Turkse meisje met de hoofddoek in de TROS-jongerenserie *Fort Alpha* (1993-1997). Ayse, gespeeld door Elvan Akyildiz, moet van haar ouders een hoofddoekje dragen. Zodra ze op straat de hoek om is doet ze het hoofddoekje af en verandert ze in een hip meisje met make up en hoge hakken. Als haar vader dit ontdekt, blijven conflicten niet uit. Een dergelijke verwerking van multiculturaliteit in televisiedrama leidt er vaak toe dat rollen van allochtone acteurs worden gereduceerd tot personages die in het verhaal slechts het cultuurverschil symboliseren maar die verder geen karakterontwikkeling doormaken.

Bij de NPS wint inmiddels een nieuwe interpretatie van ‘multiculturele programmering’ terrein.[18] De aparte afdeling voor minderhedenprogrammering wordt in 2001 opgeheven. De nieuwe projectleider multiculturele programma's Frans Jennekens moet ervoor zorgen dat multiculturele programma's door alle afdelingen binnen de NPS worden gemaakt. In september 2001 wint het NPS-programma *Urbania* (1996-2002) in Berlijn de *Prix Europa Iris*, de Europese televisieprijs voor het beste multiculturele programma. Uitgangspunt van het programma is dat de samenleving, zeker in de grote steden, multicultureel is. Zodra je je in de stad met een camera buiten de deur begeeft stuit je daar als programmamaker vanzelf op, aldus eindredacteur Jennekens. *Urbania* toont portretten van bijzondere grootstedelijke inwoners. Het multiculturele is minder nadrukkelijk aanwezig en wordt meer vanzelfsprekend geïntegreerd in verhalen over markante personages. Erik Hogenboom, één van de makers, zegt daarover:

> [Het gaat] in de eerste plaats om de persoon en niet zozeer om de vraag tot welke groep of cultuur iemand hoort. In Urbania gaan we uit van een breed begrip van wat multicultureel is. Het verschil in leefcultuur tussen een kraker en een gegoede advocaat is waarschijnlijk veel groter dan tussen een Turkse eigenaar van een patatzaak en een Nederlandse bakker. In de toekomst zal het verschil tussen allochtoon en autochtoon steeds meer naar de achtergrond verdwijnen en zal het -zeker in de grote steden - steeds meer gaan om verschillen in leefstijlen en -culturen (uitspraak van Erik Hogenboom op website: www.nps.nl).[19]

De NPS kiest in toenemende mate voor andere formats en lichtvoetigere benaderingen dan de informatieve of educatieve documentaire over de problemen van de multiculturele samenleving of de positie van migranten in Nederland. In *Het geheim van Sloterdijk* (2000) volgen de makers het wel en wee bij een van de meest succesvolle Turkse voetbalclubs in Nederland, FC Türkiyemspor, waar inmiddels jongeren van alle nationaliteiten voetballen. De achtdelige serie *Stappen* (2000) gaat

Afb. 6.2 Angelissa Wong a Soy en Elvan Akyildiz in ‘Surinamers zijn beter dan Turken’, NPS 2002 (foto: NPS/Jean Pierre Heijmans)

over de regels van multicultureel versieren in Nederland en *Gemengde Liefde* (1999) over gemengde relaties. Het zijn populaire onderwerpen die vooral een jong publiek moeten aanspreken.

Een recente ontwikkeling binnen de NPS zijn programmaformules die zijn geworteld in etnische subculturen of die spelen met etnisch en cultureel verschil, en tegelijkertijd een breed autochtoon en allochtoon publiek aanspreken, in navolging van de BBC ‘crosscultureel’ genoemd. In de 13-delige serie *Surinamers zijn beter dan Marokkanen* doen Monique Hoogmoed en Samira Abbos op komische wijze onderzoek naar wederzijdse vooroordelen. In een vervolgserie in 2002 nemen Surinamers en Turken het tegen elkaar op in de personen van Angelissa Wong A Soy en Elvan Akyildiz.

De series sluiten aan bij een traditie van minderhedenprogrammering die etnische en culturele verschillen tot centraal thema maakt. Sommige van de stereotypen die de presentatrices op de hak nemen zijn dan ook versleten en voor de hand liggend. Nieuw zijn echter de humor en zelfspot en de onverwachte invalshoeken en wendingen, waarin etnisch of cultureel verschil niet meer centraal staat maar hooguit uitgangspunt vormt voor een onderzoek naar hedendaagse fenomenen als nieuwe vormen van geloofsbeleving of de kwaliteiten die men tegenwoordig moet bezitten voor een politieke carrière. In een aflevering over religie ontdekken Monique Hoogmoed en Samira Abbos de cyber-imam en adviseert een Jehova's getuige hen hoe ze het beste de boodschap kunnen verkondigen. In de aflevering ‘Surinamers

zijn politieker dan Marokkanen' onderzoeken ze de kansen van Samira om de eerste Marokkaanse burgemeester van Amsterdam te worden. Met Monique als campagneleider wint Samira stemmen onder de Amsterdammers op straat en vragen ze advies aan burgemeester Patijn. Na de mediatraining van Victor Deconinck gaat Samira het slotdebat aan met televisiepresentator Ton van Royen.

Humor staat ook centraal in de *Comedy Factory* en *Bradaz*. De *Comedy Factory* bestaat uit registraties van optredens van stand-up comedians, een populair genre onder Surinaamse jongeren en een genre waarin talrijke binnen- en buitenlandse zwarte talenten optreden. *Bradaz* is een sitcom over Virgil en Ferdi Wolter, twee Surinaamse broers, die samen de platenzaak *Soundcheck* runnen, en ook de etage erboven delen. De Surinaamse cultuur is herkenbaar in de verhaallijn. Het programma maakt uitbundig gebruik van de straattaal van jongeren (hiphop-lingo) en van zwarte muziek, vooral R&B. In ieder programma zit een gastoptreden van een rapper of dj. Het programma blijkt populair onder verschillende groepen jongeren. In de late night show *Raymann is Laat* ten slotte interviewt Jörgen Raymann afwisselend als zichzelf en als de Surinaamse buurvrouw verschillende gasten. De gesprekjes worden afgewisseld met optredens van stand-up comedians, bandjes en andere artiesten en met korte filmpjes.

Pas met deze programma's krijgt het gedachtegoed van *Bij Lobith* een vervolg. Opvallend is overigens dat het Surinaamse element ook hier nog domineert en dat Turkse, Marokkaanse en andere invloeden relatief klein zijn.

Van doelgroepprogrammering naar crossculturele programma's

Publiek, overheid, belangenorganisaties en omroepbesturen projecteerden vele, vaak tegenstrijdige verwachtingen op de minderheden- en multiculturele programma's die onmogelijk allemaal tegelijkertijd waren te vervullen. Van een sportprogramma of muziekprogramma verwacht niemand dat het zowel jong als oud, man als vrouw, liefhebber van klassieke muziek als liefhebber van pop aanspreekt. Multiculturele programma's daarentegen moesten zowel autochtoon als allochtoon tevreden stellen, terwijl binnen deze publieksgroepen grote verschillen bestaan in leeftijd, opleidingsniveau, religie en levensstijl en daarmee ook in voorkeuren voor bepaalde genres, onderwerpkeuze en stijl. Het leek dan ook onvermijdelijk dat veel multiculturele programma's geplaagd werden door lage kijkcijfers en teleurgestelde kijkers uit de allochtone achterban die hun interesses onvoldoende gerepresenteerd zagen in de programma's. Om de uiteenlopende smaken en voorkeuren over verschillende programma's te kunnen verspreiden, was meer zendtijd nodig, en die bood de publieke omroep tot ver in de jaren negentig niet.

Vaak resulteerde deze benadering in programmaformules die vlees noch vis waren. De programma's waren te weinig herkenbaar voor Turken, Marokkanen, Surinamers of andere minderheidsgroepen en waren in de praktijk vooral gericht

op de witte kijkers die meer over andere culturen wilden weten. De oorspronkelijke doelgroepen lieten het afweten. Pas eind jaren negentig slaagt de NPS erin om de multiculturele programmering enigszins te bevrijden van het stigma van gettoprogramma's door een breder palet aan programmagenres, een modernere vormgeving, humor en gedurfdere onderwerpen en invalshoeken.

Bij Lobith is lange tijd een zeldzaam experiment gebleven in plaats van het begin van een traditie van vernieuwende multiculturele programmering. Het is moeilijk te bepalen of *Bij Lobith* invloed heeft gehad op de programma's die erna kwamen en zo ja waaruit die invloed dan bestond. Volgens sommige redactieleden heeft het programma ertoe bijgedragen dat andere omroepen 'het allochtone deel der natie ontdekten'. Redacties van talkshows nodigden meer allochtone gasten uit en programmamakers kregen een wat bredere interesse voor allochtonen in Nederland. Wellicht heeft *Bij Lobith* bijgedragen aan het besef dat multiculturele programmering meer is dan informatie en voorlichting, dat het ook amusement, drama en cultuur kan omvatten en een plaats verdient op prime time. Een besef dat nodig is geweest om nieuwe programmaformules te ontwikkelen als *Urbania*, *Marokkanen zijn beter dan Surinamers* en *Bradaz*.

Tot een prominente zwarte talkshowpresentator op de Nederlandse televisie heeft dit alles nog niet geleid, noch tot een mainstream programma dat continu de ontwikkelingen in de multiculturele samenleving volgt. De voormalige presentatoren van *Bij Lobith* zijn niet optimistisch over de bereidheid van omroepen om structureel en serieus te investeren in zwart talent en kennis over de multiculturele samenleving. Hoewel Ivette Forster en - in mindere mate - Guilly Koster ook na hun tijd bij de VPRO nog voor diverse andere omroepen hebben gewerkt, is de kennis die zij en de overige redactieleden van *Bij Lobith* destijds hebben opgedaan, nauwelijks benut voor nieuwe programma's waarin structureel aandacht is voor ontwikkelingen in multicultureel Nederland. Een vorm van kapitaalvernietiging die ertoe leidt dat programmamakers het wiel ieder keer opnieuw moeten uitvinden. Volgens Koster en Forster is het daarom niet ondenkbaar dat er binnenkort iemand opstaat die bij de omroep aanklopt en zegt: 'Ik heb een goed idee!! Ik ken een leuke jongen met dreads, en die is zo gek als een deur. Zo'n echte Surinamer. Kunnen we daar geen leuke talkshow mee beginnen...?'

Andra Leurdijk

Eindnoten:

1 De redactie heeft een wisselende samenstelling gehad. Aan het programma hebben onder andere meegewerkt: Guilly Koster en Ivette Forster (presentatie), Ellen de Vries, Mustapha Oukbih, Ricardo Alvarez, Will Tinnemans, Theo de Ruijter, Felix de Rooy, Hellen Claver (redactie), George Schouten (regie), Salomon Engelsman, Marianne Rübsaam (productie), Jannie Langbroek (eindredactie). Voor de eerste afleveringen was Studio IM het facilitair bedrijf, later zijn zij vervangen door het NOB. Ook een deel van de redactie is na de eerste twee afleveringen ontslagen.

2 Naast de opleiding verzorgde MTV wekelijkse uitzendingen voor Turken, Marokkanen, Surinamers en Antillianen en een multiculturele uitzending op de Amsterdamse kabel. Sinds eind 2001 is MTV met programmaproducent Sommedia gefuseerd en zenden zij onder de naam MTNL programma's uit in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht.

3 Voor hun tijd en waardevolle informatie ben ik veel dank verschuldigd aan Guilly Koster, Ivette Forster, Ellen de Vries, Mustapha Oukbih, Jannie Langbroek, Huub Spall, Frans Jennekens,

Myriam Sahraoui, Erik Hogenboom, Henk Baard, de afdelingen Publiekservice en Persvoorlichting van de VPRO, de medewerkers van het Instituut voor Beeld en Geluid en de Afdeling Pers en Communicatie van de NPS. Tevens heb ik gebruik gemaakt van interviews uit 1996 met Huub Spall, Carel Kuijl en Kefah Allush voor mijn boek *Televisiejournalistiek* over de multiculturele samenleving.

4 De programma's die in dit hoofdstuk worden genoemd zijn een illustratieve selectie uit het multiculturele aanbod op de Nederlandse televisie. Er is niet gestreefd naar een volledig overzicht.

5 Vanaf 1975 voor Turken, Marokkanen en Spanjaarden, vanaf 1977 ook voor Italianen en Joegoslaven.

6 De KRO is al in 1981 met het programma begonnen, maar toen alleen voor Surinamers, Antillianen en Molukkers. Bovendien is het dan nog een programma voor en over maar niet door deze groepen. Pas bij de overgang naar NOS/Feduco worden redacties samengesteld uit mensen die afkomstig zijn uit de betreffende doelgroepen. Tevens worden het aantal doelgroepen en de zendtijd uitgebreid.

7 De officiële doelgroepen van het minderhedenbeleid van de overheid zijn Surinamers, Antillianen, Turken, Marokkanen, Italianen, Spanjaarden, Grieken, Joegoslaven, Portugezen, Molukkers en woonwagenbewoners.

8 Zie voor meer informatie over werk en loopbaan van enkele van deze vrouwen ook de bijdrage van Hovers en Mesters (2001).

9 STOA staat voor Stichting Omroep Allochtonen. Deze organisatie, opgericht in 1986, beoogde aanvankelijk de oprichting van een omroep voor allochtonen. Al snel veranderde de STOA haar doelstellingen in het bereiken van een evenwichtige representatie van allochtonen in nationale, regionale en lokale media (radio en televisie), zowel op als achter de schermen. Haar activiteiten richten zich op het bevorderen van de instroom van migranten in de media, deskundigheidsbevordering, beïnvloeding van omroep- en overheidsbeleid en het kritisch volgen van beeldvorming in de media (STOA 2002). In het voorjaar van 2002 heeft STOA haar naam veranderd in MiraMedia.

10 Op de radio zenden behalve de NOS ook enkele andere omroepen een multicultureel programma uit, zoals de VPRO met het radioprogramma *Black Starliner*, een programma met muziek en informatie, en de KRO met Radio Thuisland (vanaf 1979) over de problemen van tweede generatie migranten.

11 In de jaren zeventig en tachtig was de NOS nog niet wettelijk verplicht minderhedenprogramma's te maken. Zij deed dit echter wel in het kader van haar algemene verplichting om te zorgen voor 'aanvullende' programmering, dat wil zeggen programma's die andere omroepen niet uitzenden. Aanvragen van de NOS voor zendtijduitbreiding ten behoeve van dit doel werden door de overheid steeds gehonoreerd. Begin jaren negentig was sprake van ongeveer 100 uur televisie, waarvan de helft doelgroepprogramma's en de helft algemene programma's over minderheden (NOS 1982, 1984 en 1990; Wentholt 1983; Bovenkerk-Teerink 1991). In 1991 legde de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur de minderhedentaak van de NOS voor het eerst wettelijk vast, door middel van een specificering van de aanvullende taken van de NOS in een Algemene Maatregel van Bestuur (*Media en minderheden* 1990). In 1995 ging deze taak over naar de NPS en verbond de overheid daar tevens percentages aan: vijftien procent van de televisie- en twintig procent van de radiozendtijd. Uitgedrukt in uren is dit 180 uur televisie en 720 uur radio per jaar. In de Concessiewet van 1999 werden de percentages verhoogd naar respectievelijk 20 en 25 procent (*Media en minderhedenbeleid* 1999).

12 In het filmpje komen ook de indo-rock van de Blue Diamonds, de Indische deelneemster aan het songfestival Anneke Grönloh en de Molukse band Massada voor. Indisch en Moluks worden blijkbaar niet als 'zwart' gezien. Wel bevat een latere aflevering van *Bij Lobith* een reportage over de populariteit van indo-rock in de jaren vijftig en zestig.

13 Citaat uit interview met programmamaker Kefah Allush.

14 Uitzondering is het Allochtoon Videocircuit; een reeks voorlichtingsprogramma's geproduceerd in opdracht van de NPS, meestal in samenwerking met een externe organisatie die de productie meefinanciert. De NPS zendt de programma's uit op zondagmiddag. Vervolgens krijgen ze op VHS een tweede leven door vertoning in het educatieve en welzijnscircuit. In 2002 beëindigt de NOS haar medewerking aan dit laatste overblijfsel van de doelgroepprogramma's op de landelijke televisie.

15 Zie de opvattingen van programmamakers over de wijze waarop journalisten over de multiculturele samenleving zouden moeten berichten in Leurdijk (1999).

16 In het najaar van 1995 is zes procent van de acteurs en deelnemers in drama en amusement op Nederland 1,2, 3 en RTL 4 allochtoon, tegen ongeveer tien procent in de Nederlandse bevolking als geheel. De score bij RTL 4 is hoger dan bij de drie publieke netten (Redmond 1995).

17 In tegenstelling tot in Engeland en de Verenigde Staten ontbreekt geschiedschrijving over bekende zwarte televisieacteurs en zwart televisiedrama in Nederland. Het rijk geïllustreerde boek over 75 jaar omroepgeschiedenis in Nederland bevat bijvoorbeeld geen enkele vermelding

van zwarte acteurs of zwart drama, noch van de minderhedenprogrammering van de NPS (Wijfjes 1994).

18 Formeel is de wettelijke opdracht aan de NPS nog steeds om minderhedenprogrammering te verzorgen. De omroep geeft hieraan echter een ruime interpretatie en vat onder de term niet alleen programma's voor en over minderheden, maar ook programma's over de multiculturele samenleving voor een breed samengesteld publiek.

19 *Urbania* fuseerde in september 2002 met het programma *Van Gewest tot Gewest* tot het nieuwe programma *Gewest*, gepresenteerd door Aldith Hunkar.

17-21 augustus 1989. Marion Schiffers organiseert het eerste Cassatafestival van intercultureel theater voor jongeren.
7. Het jeugdtheater verkent het interculturalisme

Toen Marion Schiffers van de Hervormde Stichting Jeugd en Jongerenwerk (HSJJW) er in 1989 in slaagde om in Amsterdam het eerste Cassatafestival van intercultureel theater voor jongeren te organiseren, was dat een losstaande, bijna toevallige gebeurtenis. Het festival bracht enkele Engelse en Belgische groepen en twee Nederlandse gezelschappen bijeen. Het begrip intercultureel theater waar Cassata zich op beriep, was op dat moment nog redelijk vaag. Gedurende het volgende decennium verkreeg het zijn kritische betekenis en praktische basis.

In dit hoofdstuk wil ik laten zien wat het Nederlandse theater voor kinderen en jongeren aan de interculturalisatie van de samenleving, met name van de jongerencultuur heeft bijgedragen. Ik probeer een ontwikkeling te traceren die pas in de jaren negentig enigszins op gang kwam. Toen bereikte het jeugdtheater in Nederland een hoog artistiek niveau en verwierf het een solide infrastructuur, met dank aan de culturele revolutie eind jaren zestig, begin jaren zeventig. De radicale omslag in waarden, maatschappelijke ideeën, politieke oriëntatie en esthetische denkbeelden, die bij studenten en de stedelijke jeugd ontstonden, was in beginsel anti-autoritair en antihiërarchisch. Deze leidde tot een volledige ineenstorting van het gevestigde theaterbestel tijdens de roemruchte *Aktie Tomaat* in 1969. In plaats daarvan kwam een caleidoscoop van kleine, experimentele en geëngageerde theatergroepen. Ze waren gemotiveerd om het theaterpubliek te verbreden en te bekeren, en om te preken tot arbeiders, studenten en andere sociaal achtergestelde groepen (Meyer 1994).

Een aantal theatermakers begreep dat vormingstoneel als een verlengstuk van de sit-ins en teach-ins, alleen een belangwekkende verandering in maatschappelijke waarden en sociaal gedrag in gang kon zetten als het bij de jongste toeschouwers zou beginnen (Zonneveld 1996). Zodoende ontwikkelden zij onconventioneel theater voor kinderen. Voor hun radicale principes en confronterende speelstijlen putten zij onder meer inspiratie uit de nieuwe pedagogische en psychologische ideeën. Daarin

werd gebroken met het traditionele paternalisme en de autoritaire houding in de omgang met kinderen. Beetje bij beetje werden alle taboes doorbroken, in de keuze van theaterthema's en de behandeling ervan. Gescheiden ouders, incest, kindermisbruik, dood, moord, geestelijk gehandicapt zijn, tienermoeders, pesten op school, geweld, jeugdcriminaliteit en drugs waren de onderwerpen van de nieuwe toneelstukken.

In minder dan twintig jaar ontwikkelde het Nederlandse jeugdtheater een grote verscheidenheid aan zelfstandige gezelschappen. Er kwam een aantal prominente artistiek leiders en schrijvers, een origineel repertoire, geraffineerde stijlvarianten en een maatschappelijke en pedagogische filosofie. Eind jaren tachtig kon het zich concentreren op zijn verdere esthetische ontwikkeling dankzij een systeem van subsidies afkomstig van de provincie en later ook van de landelijke overheid, die continuïteit garandeerden met een mix van vierjaarlijkse en projectsubsidies (Erenstein 1991). Een gespecialiseerd jaarlijks festival in Den Bosch, prijzen, opleidingen, de professionele vereniging De Bundeling en aandacht van experts en critici vervolmaakten deze stimulerende constellatie. Het Nederlandse jeugdtheater was rond 1989 een internationaal gewaardeerd fenomeen geworden. Een groot aantal gezelschappen ging op tournee door het buitenland en van een aantal auteurs werden de stukken regelmatig vertaald en geproduceerd over de grens, met name in Duitsland (Van Schaik 1993).

Voorbij een geaccepteerd universalisme

Op het gebied van het interculturalisme had deze nieuwe golf van jeugdtheater aanvankelijk niet zo veel te bieden. Het jeugdtheater bewerkte traditionele sprookjes en Griekse mythen, adapteerde klassieken uit het volwassenenrepertoire - van Shakespeare en Calderon tot Ibsen. Het creëerde een keur aan nieuwe en originele stukken over het dagelijks leven, over familie, kindertijd en verstoorde puberteit. Het bleef echter varen op de universalistische aanname dat het in staat was om zijn middelen en benadering af te stemmen op alle kinderen tegelijk; het enige verschil van betekenis tussen de kinderen was de leeftijd. Pas begin jaren negentig kregen de toonaangevende leiders van het jeugdtheater oog voor de verregaande culturele consequenties van demografische veranderingen. Zij voelden de noodzaak om hun rol te herformuleren ten aanzien van de immigranten die in de jaren zestig naar Nederland waren gekomen voor ‘tijdelijk’ werk en hun in Nederland geboren nageslacht. De nakomelingen van voormalige gastarbeiders uit Marokko, Turkije en Zuid-Europese landen en van mensen uit Suriname en de Nederlandse Antillen, maakten van Nederland een multiculturele samenleving. De problemen binnen die samenleving manifesteerden zich lang voordat er een algemeen en artistiek bewustzijn van deze ontwikkeling tot uitdrukking kon komen.

Sociaal werkers, leraren en huisvestingsambtenaren realiseerden zich als eersten wat multiculturaliteit betekende. Vanwege een krimpende industriële economie was de welzijns- en arbeidsbureaucratie druk doende om de voormalige gastarbeiders voor te bereiden op langdurige werkloosheid of arbeidsongeschiktheid; zij moesten een beroep doen op de vrijgevige voorzieningen van de verzorgingsstaat. De culturele en kunstagenda van de groeiende multiculturele maatschappij kwam veel langzamer tot stand. Een aantal uitvoerend kunstenaars begon zich af te vragen hoe hun voorstellingen de veranderde sociale realiteit zouden kunnen weerspiegelen. Wat moesten zij doen om kinderen met een ‘buitenlandse’ achtergrond net zo sterk bij de voorstelling te betrekken, en hen evenzeer aan te spreken, als hun Nederlandse leeftijdgenoten? Later werd de vraag nog extremer geformuleerd: hoe kon het theater bijdragen aan begrip en waardering voor de diverse culturele achtergronden en tradities die het jeugdige publiek vertegenwoordigde? De uitdaging voor het jeugdtheater werd niet om een transparante spiegel te zijn van de multiculturele samenleving, maar om erin op te treden als een intercultureel intermediair.

Maar hoe? Het Nederlandse volwassenentheater had, ondanks zijn sterke hang naar vernieuwing, geen duidelijke antwoorden en was vrij traag in het vatten van de nieuwe realiteiten en het vormgeven van een reactie daarop. Voor het jeugdtheater was de zaak echter dringender. Sinds halverwege de jaren negentig had in grote steden als Rotterdam en Amsterdam rond de vijftig procent van de lagereschoolkinderen minstens één ouder van niet-Nederlandse komaf. Er was niet veel tijd om creatieve oplossingen te bedenken. Pessimistische cultuuronderzoekers, journalisten en maatschappelijk werkers bleven hameren op de culturele verschillen, die opdoemden langs de breuklijn van etnische origine en religie; de verschillen vormden volgens hen een bedreiging voor de sociale cohesie. De optimisten wezen graag op het ontstaan van een interculturele, hybride jeugdcultuur met haar eigen slang, lifestyle, kledingcode en lichaamstaal, waarin uiteenlopende culturele gebruiken en tradities samensmolten. Maar dat gebeurde misschien op school, op straat, in een disco of in de McDonald's; niet in de theaterzaal.

Bovendien begon de politiek zich met de artistieke agenda te bemoeien. Keer op keer herhaalde zij de noodzaak dat de gesubsidieerde kunsten alle ingezetenen zouden moeten aanspreken, hun integratieproces zouden moeten bevorderen, maar dan wel ‘met respect voor de eigen identiteit’ van degenen die moesten worden geïntegreerd. In de jaren tachtig wilden politici, zich bewust van het ontstaan van een multiculturele samenleving, de toegang van alle culturele groepen tot het gesubsidieerde circuit zeker stellen om hun emancipatie te bevorderen. Tegelijkertijd wensten ze zich te beschermen tegen beschuldigingen dat ze minderheden zouden willen assimileren. Een paar jaar later drong het verhitte Amerikaanse universitaire debat over identiteit door tot de opiniepagina's van de kwaliteitskranten, publieke discussies en artiestencafés. Toen was de staatssecretaris voor Cultuur van het eerste paarse kabinet, Aad Nuis, vrij helder: cultuur moest dienen als de ruggengraat van de

multiculturele samenleving en niet als een pantser voor verschillende culturele gemeenschappen (Nuis 1996).

Weer vier jaar later promootte Rick van der Ploeg, Nuis' opvolger in het tweede paarse kabinet, een actieve deelname van jongeren en culturele minderheden aan het theaterbezoek. Hij verordonneerde bovendien een betere vertegenwoordiging van nieuwkomers onder de begunstigden van kunstsubsidies en in de commissies die de koek verdelen. Deze politieke prioriteit werd de belangrijkste leus in zijn politiek van ‘Cultuur als confrontatie’ (Van der Ploeg 2000). De theaterwereld, altijd snel in het achterhalen van aan welke zijde de boterham belegd is, beantwoordde deze politieke eisen in eerste instantie met een eigen retoriek van klachten, vooruitschuiven en vage beloften. Die werd geformuleerd in plannen, pamfletten en subsidieaanvragen, die voornamelijk tot doel hadden de interculturele speedboot niet te missen. De verdeling van de vierjaarlijkse subsidiegelden beloonde uiteindelijk alleen die uitvoerende kunsten en culturele organisaties die beloofden om de interculturele dimensie van hun werk op de voorgrond te plaatsen.

De chronologie van de essentiële omslag in het jeugdtheater - van een beetje naïef, progressief universalisme naar een erkenning van het multiculturalisme en naar intercultureel engagement - laat ik hier even buiten beschouwing. Ik zal me beperken tot een paradigmatische presentatie van de meest belangwekkende interculturele strategieën die in de jaren negentig zijn ontwikkeld. Ik ben me er terdege van bewust dat de volledige interculturele ontwikkeling van dit segment van het Nederlandse theater meer onderzoek en uitleg verlangt dan de omvang van dit hoofdstuk toestaat. Het spreekt in elk geval boekdelen dat het aantal producties in alle genres voor kinderen en jongeren is blijven groeien, zodat het er in het seizoen 2001/2002 meer dan 260 waren! Met een dergelijke omvang van de jaarlijkse productie kan niemand alle ontwikkelingen tot op de bodem volgen, noch recht doen aan alle subtiel toegepaste, vernieuwende oplossingen. Dit geldt overigens ook voor de Nederlandse uitvoerende kunsten als geheel; met een groei naar meer dan 1200 nieuwe producties per jaar vormen ze een ondoorzichtige, desoriënterende, zelfs bedreigende jungle (Rengers 2002).

Interculturaliseren: wereldmuziek, verteltheater, verhalen van elders

Zoals in het dagelijks leven het multiculturele bewustzijn zich snel verspreidde door eten en drinken en het bezoeken van etnische restaurants, zo legde in het theater de muziek al snel een verbinding. Afrikaanse drums en Caribische ritmes hebben de fundamenten gelegd voor invloeden van andere culturen in het Nederlandse jeugdtheater. Samba salad, opgericht in 1978, bewerkte en mengde diverse idiomen uit de populaire, allesomvattende categorie ‘wereldmuziek’, terwijl percussionist Ernesto Arrendell in *Trans-Siberian-Express* (2000) met zijn klanken vliegensvlug van Mos-

kou naar Vladivostok en van Europa naar Azië reisde, en in *Pole to Pole* (1999) van het Noordelijk naar het Zuidelijk halfrond. Een vergelijkbare potpourristrategie gebruikte het Internationaal Dans Theater (IDT, voorheen Internationaal Folkloristisch Theater). In een reeks producties presenteerde het IDT gewoonten, kostuums en danspassen van hele continenten, subcontinenten en regionen op een spectaculaire en ongecompliceerde manier.

Een andere redelijk simpele optie is het verteltheater, overgebracht naar Nederland vanuit niet-Europese bronnen. Met basale theatrale middelen kan daarin uitdrukking gegeven worden aan een diversiteit aan buitenlandse legenden en mythen, maar ook aan het lot van individuele mensen, gevormd door migratie en diaspora. Voorbeelden van zulk verteltheater waren *Padu* (2000) van Kalebas en *Het nachtkastje van Opa* (1999) van Theater Wederzijds, gebaseerd op waar gebeurde, mondeling overgebrachte geschiedenissen, verteld door oudere allochtonen. Voor een intercultureel georiënteerde producent of artistiek leider was en is het moeilijk om een cultureel diverse, professionele cast samen te stellen, maar een enkele muzikant, danser of verhalenverteller kan wel gevonden worden. Vandaar dat de eerste kennismaking van het jeugdpubliek met de diverse buitenlandse culturele tradities vaak via het verteltheater liep.

In andere producties werd vooruitstrevend geleend uit de culturele overlevering van minder bekende gebieden en tradities - Indiase mythen in *Khaliva de diva* (1999) van De Verbeelding, of de Chinese legende van Turandot losgekoppeld van Puccini en opnieuw gebracht als een opera voor kinderen. De verhalen van *Duizend-en-één-nacht* vormden een rijke bron voor verscheidene producties. Deze pogingen om op het podium de bijzonderheden te verbeelden van een ver, niet-Europees maatschappelijk leven, gewoonlijk in een wat verouderde setting, gingen in sommige gevallen gepaard met pogingen om ook de stijlmiddelen en technieken van het niet-Europese toneel over te nemen. Dat gebeurde bijvoorbeeld in Theater Taptoe's *De maan schildert sterren boven Bursa* (2001) dat een Turkse legende assimileerde met behulp van de schimmenspeltechnieken van Karagoz. Het meest vooruitstrevend en volhardend langs deze weg is Theater Munganga geweest. Munganga werd meer dan tien jaar geleden opgericht door artiesten met een Braziliaanse achtergrond. In een reeks succesvolle producties, vooral voor kleine kinderen, brachten zij Braziliaanse en andere Zuid-Amerikaanse legenden en ritmes. Het meest opvallend was de levendige visuele stijl, de esthetische eenheid van decor, kostuums en rekwisieten en een speelstijl die uitdrukking gaf aan het ‘anders zijn’ van deze acteurs. Hun acteren jongleerde welbewust en humoristisch met de culturele verschillen en trok opnieuw de lijnen tussen de verschillende culturen in een spel van insluiting en uitsluiting (Holst Pottekaan 2001).

Van de grotere theatergezelschappen is het RO-theater redelijk uniek in het jaarlijks produceren van een familievoorstelling voor een groot publiek en met een uitgebreide tournee. Na *Hondje*, *Alice* en *Kleine Sophie en de Lange Wapper*, allemaal creatief gedaan door Rieks Swarte, regisseerde Guy Cassiers in 2001 *Haroen en de zee*

van verhalen, gebaseerd op een kinderboek van Salman Rushdie. De voorstelling riep een islamitische wereld op, vertoond met de afstand die bij een legende past (zie afbeeldingen VII en VIII in het kleurenkatern). Het exotisme van het decor werd visueel en muzikaal benadrukt, maar ook getemperd door het gebruik van computergestuurde animatie. De hoofdlijn was de symbolische zoektocht van een verhalenverteller naar inspiratie en narratief materiaal, maar die hoofdlijn bedekte in feite een andere dramatische lijn rond zijn huwelijksproblemen. Cassiers beantwoordde Rushdie's rappe narratieve vertelkunst met een overdaad aan muzikale en visuele elementen, maar de ontmoeting met de islamitische wereld bleef in deze voorstelling toch oppervlakkig, achteloos. Uiteindelijk bleef *Haroen en de zee van verhalen* steken in een soort ornamenteel interculturalisme dat Edward Said aan de kaak stelde in zijn *Oriëntalisme* (Said 1979).

Een ander Rotterdams gezelschap, Het Waterhuis, gebruikte ook legenden en muziek uit verre streken, vooral Afrika. Het Waterhuis contracteerde Afrikaanse drummers voor zijn eerste producties, *Scheppingskabaal* (1997) en *My Sarie Marais* (1998). Het gezelschap besloot op een gegeven moment verder te gaan en te experimenteren met het daadwerkelijk fysiek opgaan in een vreemde omgeving. Als gevolg daarvan werd *De Kruik / La jarre* (1999) door het gezelschap voorbereid in een dorp midden in een oase in Marokko. Het Waterhuis werkte vanuit het idee dat de omgeving en de interactie met de bewoners hen zouden voeden met ideeën en de interculturele matrix van de productie in wording zouden verrijken. Terug in Nederland werd *De Kruik* opgevoerd in een mengelmoes van Marokkaans (modern Arabisch) en Nederlands waarbij de jonge toeschouwers van Marokkaanse origine werden gestimuleerd om op te treden als vertalers voor hun Nederlandse leeftijdgenoten. Hun tweetaligheid werd gepresenteerd als een duidelijke sociale voorsprong. Dit was een belangrijke ommekeer, omdat tot dan toe de absolute norm voor het jeugdtheater was om in het Nederlands op te treden, met zo nu en dan een enkel bekend Engels woord ertussendoor. Het Waterhuis durfde het aan om een tweetalige productie te maken, maar leunde op het deel van het publiek van Marokkaanse afkomst om de voorstelling ook voor Nederlanders toegankelijk te houden.

Een enthousiaste theaterbezoeker en luisteraar zal vandaag de dag een kleine hoeveelheid woorden uit het Turks, Surinaams en Papiamento ontdekken in nieuwe producties voor kinderen en jongeren. Die kunnen zonder veel risico gebruikt worden omdat ze zijn doorgedrongen tot het slang van het schoolplein en de cafetaria, zeker in de grote steden. Bovendien hebben de meeste gezelschappen de laatste jaren geïnvesteerd in educatief materiaal dat hun producties begeleidt, achtergrondinformatie verzorgt, jonge toeschouwers voorbereidt en de podiumervaring voortzet met verdere discussies en schoolprojecten. De introductie van het middelbareschoolvak Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV) biedt nog meer mogelijkheden om binnen het curriculum een context te bieden voor de theaterbezoeker.

Reizend interculturalisme als teken van solidariteit en professionele uitdaging

De excursie van Het Waterhuis naar Marokko en de buitenlandse uitstapjes van enkele andere gezelschappen ver voorbij de naburige West-Europese landen, naar Zuid-Afrika bijvoorbeeld, maakten andere benaderingen van interculturaliteit mogelijk. Medeleven met een bedreigde kindertijd ergens anders was het drijvende motief. De uitdaging in deze reeks projecten was, afgezien van al hun onderlinge verschillen, om de onzekere, gevaarlijke omstandigheden te schetsen waaronder kinderen ver van de veilige en comfortabele Nederlandse situatie leven. Het artistieke en cognitieve doel was een onbekende, verre en vreemde wereld te scheppen en de kinderen de logica en heersende regels die het welzijn van kinderen bedreigen, te laten snappen. Het pedagogische doel was om voorbij de afschuw en veroordeling te gaan en een beetje interculturele solidariteit te kweken. Dit type voorstellingen maakte de Nederlandse kinderen niet alleen bewuster van de wereld met zijn onmetelijke ellende en dreigingen, maar dwong hen ook om kritisch na te denken over hun eigen kindertijd en de wereld waarin ze zelf opgroeiden.

Een doorbraak in de formulering van dit medeleven was Ad de Bonts *Mirad*, *een jongen uit Bosnië*, geschreven in de eerste, meest gewelddadige fase van de oorlog in Bosnië (1993). Ad de Bont begon met een dossier van krantenknipsels, verzameld door een onderzoeker, en probeerde zich voor te stellen hoe een kind wordt beïnvloed door haat en door enorme hoeveelheden geweld en vernietiging. Werkend met een almaar doorgaande opeenvolging van gebeurtenissen die de wreedste fantasieën tartten, koos De Bont voor een dramaturgisch minimalisme. Hij ensceneerde een hervertelling met de indirecte structuur van een reconstructie, waarbij twee acteurs alle rollen op zich nemen, feitelijk zonder decorstukken. Alles wat zij vertellen is al gebeurd.

Het ingewikkelde verhaal over de vernietiging en het lijden van een familie wordt bij elkaar gehouden door korte episodische dialogen. De verbinding met Nederland ontstaat doordat Mirad en zijn oom en tante asiel krijgen in Nederland. In het tweede deel (1994) wordt de generatieoverstijgende achtergrond van het geweld verbeeld en verklaard. Mirad heeft zijn zus en vader dan verloren en beseft de zinloosheid van wraak. Aan het eind wordt hij herenigd met zijn moeder en samen bedenken ze hoe ze de pijn en haat moeten overwinnen om een toekomst te kunnen bouwen op de ruïnes van hun uiteengeslagen gemeenschap. De conclusie heeft niets weg van de optimistische, hoopvolle ‘zij leefden nog lang en gelukkig’-formules waarmee sprookjes graag eindigen. De kinderen verlaten de voorstelling in het bewustzijn dat Mirads toekomst getekend zal zijn door emotionele littekens en aanzienlijke risico's (Klaic 1995).

Om in korte tijd zoveel mogelijk kinderen van Nederlandse basisscholen te bereiken en hen een artistiek begeleidend kader te bieden bij de Bosnische tragedie, werd De Bonts toneelstuk niet alleen geproduceerd door zijn gezelschap Wederzijds.

Ook enkele andere groepen gingen met deze voorstelling uitgebreid op tournee langs scholen. Al snel trok *Mirad* ook in het buitenland de aandacht. Uiteindelijk werd het vertaald in meer dan twintig talen gespeeld en kende het ruim zestig professionele producties én een Nederlandse, Britse en Hongaarse televisieversie. Zelfs specialisten in culturele aangelegenheden zouden verbaasd zijn als zij te horen kregen dat *Mirad* een van de meest succesvolle Nederlandse culturele exportproducten van de jaren negentig was. Geen enkel Nederlands toneelstuk voor volwassenen kreeg ooit een vergelijkbaar internationaal onthaal (Van Heel 1999).

Ongeveer in dezelfde tijd dat *Mirad* de Nederlandse scholen bezocht, nam Huis aan de Amstel, gedreven door een vergelijkbaar desperaat gevoel van hopeloosheid, met enkele andere Europese jeugdgezelschappen deel aan de productie van de voorstelling *The Right Shoes*. Die werd vervolgens opgevoerd voor Bosnische kinderen in de vluchtelingenkampen in Kroatië. Men wilde de eigen artistieke middelen inzetten ten voordele van de zeer achtergestelde en gepijnigde kinderen die ontsnapten aan de Bosnische oorlog, vaak als slachtoffers van etnische zuiveringen. Dit was een georkestreerde poging tot coproductie tussen gezelschappen van verscheidene landen en tegelijkertijd ook een artistieke gelegenheid tot samenwerking, vergelijking en gezamenlijke reflectie (Otterloo 1994). De internationale presentatie van Nederlandse jeugdtheatergezelschappen eind jaren tachtig, begin jaren negentig was niet alleen een kwestie van prestigevergroting en marktverbreding. De internationale ervaring vergrootte ook de interesse, scherpte de gevoeligheid aan en versterkte het gevoel van solidariteit. Uiteindelijk was dit terug te zien in nieuwe professionele projecten.

Op een van zijn buitenlandse reizen was Huis aan de Amstel op een festival in het zuiden van Rusland onder de indruk geraakt van Shakespeare's *The Tempest* onder leiding van de Rus Boris Tseitlin. Het Huis wilde met hem en zijn gezelschap samenwerken. Het kostte enkele jaren van inspanning om een productie tot stand te brengen met Tseitlin en een stel van zijn Russische acteurs. Terwijl in Rusland in de jaren negentig het hele theaterbestel instortte en Tseitlin als een guerrillaleider met een steeds kleiner wordende groep volgelingen verhuisde van de ene Russische stad naar de andere, was Huis aan de Amstel fondsen aan het werven. Uiteindelijk ging *Netotsjka Nezvanova*, gebaseerd op een verhaal van Dostojevski, mei 1997 in Moskou in première. Vervolgens werd het stuk vertoond op het Holland Festival. Er was gerepeteerd in Moskou en Amsterdam en er werd zowel in het Russisch als het Nederlands gespeeld.

Zelfs jaren later herinneren de medewerkers van Huis aan de Amstel zich deze ervaring nog als een uitputtend, moeizaam, maar zeer verrijkend experiment in interculturele fijngevoeligheid en deskundigheidsbevordering (Broekhuysen en Meyer 1998). In de coproductie met de Russische collega's moesten alle uitgangspunten van de eigen maatschappelijke en professionele identiteit en de beginselen van het *métier* worden heroverwogen en geherdefinieerd: wat is de rol van de regis-

seur en wat die van de acteurs, wat moet er gebeuren in de repetities en wat moet de acteur thuis doen, hoe vergevorderd moet het proces zijn na drie of vijf weken repeteren? Wat is de rol van gender bij de verdeling van belangen, de invloed in het artistieke proces en de voltooide productie? Discussies, misverstanden, confrontaties en opheldering leerden Huis aan de Amstel om voorbij te gaan aan vastgeroeste veronderstellingen, tradities en gewoontes - residu van training en professionele routine. De samenwerking leerde om met een (zelf)kritisch oog te kijken naar de eigen positie en het werken in een geprivilegieerde situatie als het Nederlandse kunstbestel. In de herinneringen van Huis aan de Amstel vervagen de frustraties over het soms moeizame proces en de imperfecties van de productie snel in vergelijking met de blijvende leerzame ervaring. Dat geldt trouwens ook voor andere gezelschappen, zoals Het Waterhuis, dat een riskante internationale coproductie op touw zette in Rusland, de Verenigde Staten, Marokko en elders.

Een voorlopige conclusie is hier op zijn plaats: het theater kan alleen een betekenisvolle bijdrage leveren aan het interculturele vermogen van zijn publiek, wanneer de leiding en de spelers investeren in een bewuste ontwikkeling van hun eigen interculturele bagage (Klaic 2001). In feite beseften alle Nederlandse theatergroepen voor volwassenen en kinderen al snel dat het geven van voorstellingen alleen niet volstond en dat ze een stap verder moesten gaan. Ze moesten professioneel geëngageerd raken, door het aanbieden van workshops, door samen te werken met de theatermakers elders en door te reflecteren op hun eigen engagement. Ze moesten opnieuw de condities van hun eigen professionaliteit overdenken, opnieuw het artistieke doel en de richting van hun werk bepalen (Bakker 1997; Schiphorst 1997).

Toen Liesbeth Coltof, artistiek leider van Huis aan de Amstel, in 1999 de oeuvreprijs ontving van het Prins Bernhard Cultuurfonds, besloot ze een deel van het geld te besteden aan een reis met het hele gezelschap naar Gaza en de Westelijke Jordaanoever, om daar enkele weken aan onderzoek en werkgroepen te besteden (Coltof 2000). De productie die uit deze expeditie voortkwam, *De dag dat mijn broer niet thuiskwam* (2000), geschreven door Roel Adam, ging over twee broers en een zus die hun jongere broertje hebben verloren in de eerste intifada enkele jaren geleden. Ze worden getoond als volwassenen en de dode broer is bij hen, ook volwassen, zoals hij geweest zou zijn als hij nog leefde. In de schaduw van langdurig systematisch geweld onderzoekt het familiekwartet de eigen schuld, de pijn en het leed. Ze proberen de frustrerende onmacht te bezweren van een samenleving die gevangen zit in een oplopend conflict en niet in staat is haar meest kwetsbare leden - kleine kinderen - te beschermen. Opnieuw is dit een voorbeeld waarbij het interculturele blikveld van het jonge Nederlandse publiek bewust wordt verruimd in een confrontatie met gevaar, dood, verlies en aanhoudende treurnis.

Terug naar Het Waterhuis: na zijn ervaringen in Marokko en Zuid-Afrika, werd artistiek leider Roel Twijnstra gegrepen door het boek van de Belgische journalist Els de Temmerman, *Meisjes van Aboke* (2000). Dat boek gaat over de militaire rebellenbeweging in Noord-Uganda die gedijt op ontvoerde kinderen die worden

Afb. 7.1 Scene uit 'De dag dat mijn broer niet thuiskwam' door Huis aan de Amstel, 2000-2001 (foto: Sanne Peper)

gedwongen om gewelddadige, gehoorzame soldaten te worden. Temmermans boek beschrijft de ontvoering in 1996 van 132 meisjes van een kostschool, geleid door nonnen. Het gaat over de pogingen van één van hen om hen te bevrijden van de rebellenleider Kony, een zelfbenoemde Messiaanse krijgsheer. Deze stemde ermee in om 100 meisjes vrij te laten, maar hield de anderen vast.

Twijnstra's voorstelling (2001), geschreven door Mariëlle van Sauers en Kees van Loenen, is een ingetogen driestemmige reconstructie van de ontvoering en het erop volgende misbruik van de scholieren. Het stuk wordt gebracht op een feitelijke manier, bijna als een recitatief, waarbij drie acteurs voor het publiek staan en een aantal personages spelen. De dialoog bestaat uit korte, eenvoudige zinnen. In deze vorm zie je een aantal dominante kenmerken van het Nederlandse jeugdtheater terug: understatement, beperkte theatrale tekens, directheid in de behandeling van het onderwerp en van de situatie ongeacht de zwaarte en gevoeligheid ervan, en de aanname dat het publiek dit allemaal weloverwogen en serieus in zich opneemt.

Toen *Meisjes van Aboke* op tournee was geweest langs Nederlandse scholen, begeleid door speciale lessen voor en na de voorstelling, besloot Twijnstra de productie in Uganda uit te brengen en ermee door het gebied te reizen waar Kony's leger zijn misdaden beging. Hetzelfde gebied waar veel kinderen werden ontvoerd en waar een aantal van hen nu nog therapieën ondergaan en trachten te reïntegreren na hun bevrijding. Diverse ontwikkelingshulporganisaties stonden garant voor de financiën en de complexe logistiek die bij de reis kwamen kijken. Twijnstra erkent dat hij zich op een gegeven moment afvroeg waarom hij voor mensen een verhaal opvoerde

waarvan zij in hun echte leven op een pijnlijke manier zelf onderwerp waren. De enorme publieksgroepen die zich op een paar open plekken verzamelden om de voorstelling te zien, verdreven zijn twijfels over de zin en waarde van de reis.

Zoveel publiek vereiste aanpassingen in de aard en stijl van de voorstelling; je kunt niet op dezelfde manier voor honderd Nederlandse kinderen spelen in een gymlokaal als voor 20.000 Ugandezen, bijeengekomen in de open lucht bij zonsondergang. Die aanpassingen slaagden. De toeschouwers keken met instemming en dankbaarheid naar hun eigen lijden, weergegeven door een groep Nederlandse acteurs. De Ugandezen zagen de voorstelling als een zeldzaam teken van empathie, zorg en solidariteit. Het stuk was voor hen een tegenwicht voor de overweldigende onverschilligheid ten aanzien van hun tragiek, tentoongespreid door een buitenland dat zich doorgaans niet bekommert om dit soort specifieke gevallen.

Interculturalisme thuisgebracht

De theaterexpedities naar verre oorden wijzen op interculturele gevoeligheid en nieuwsgierigheid. De genoemde theatergroepen bouwden ook een aanzienlijke bekwaamheid op in het aannemen van de rol van culturele intermediair. Dezelfde gezelschappen bewezen dat er genoeg mogelijkheden zijn voor interculturele bemiddeling thuis. Ad de Bont en Wederzijds verhelderden in *Mirad* voor de Nederlandse kinderen de situatie van hun leeftijdgenoten op de Balkan. Daarna vestigden zij de aandacht op het lijden, de eenzaamheid en de vervreemding van kinderen die Nederland binnenkomen als asielzoekers, met hun ouders of alleen. In *Transit* (1996) toonde De Bont de ontvangst van vluchtelingen in de asielzoekerscentra, het beleid van onverschilligheid en bureaucratische routine, het behandelen van een individu als een zaak, als niet meer dan een dossier. Hij liet de verwarring en desoriëntatie zien van asielzoekers uit verschillende landen, met verschillende talen en culturen. Ze werden getoond als bijeengedreven in barakken, gevangen in een collectief, overgeleverd aan een versneld integratieproces van Nederlandse taal- en fietslessen en lessen in sociale standaardsituaties.

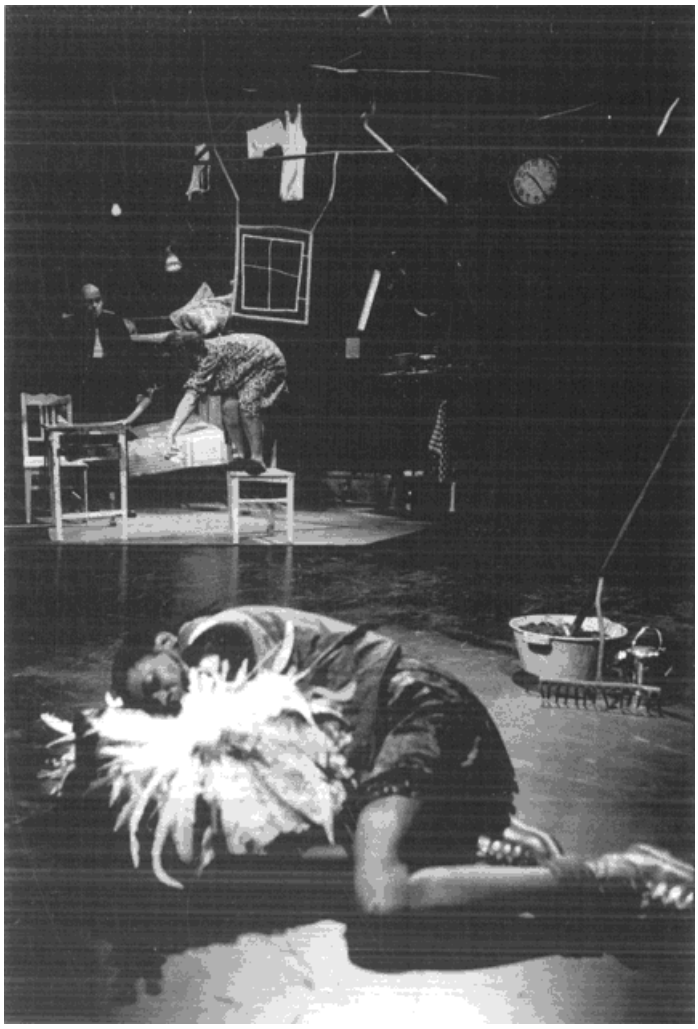
Op Nederlandse kinderen moeten deze routinezaken vertrouwd overkomen, maar dan wel in een bepaalde context. Aangezien ze in de voorstelling mechanisch werden uitgevoerd en toegepast, moeten ze er sullig en idioot hebben uitzien. Een buitenlandse cultuur uit het oogpunt van een asielzoeker is tegelijkertijd een vertrouwde cultuur uit het oogpunt van de schooljeugd voor wie *Transit* werd opgevoerd. Dramatisch, ontroerend maar ook buitensporig grappig, behandelde deze voorstelling niet het posttraumatische stresssyndroom van zovele vluchtelingen, maar het wonder van de culturele diversiteit die steeds opnieuw moet worden benoemd en ontleed. Bovendien was de culturele diversiteit verborgen in een meertalige omhulling die steeds moest worden afgepeld omdat *Transit* werd vertoond in het Nederlands, Engels, Frans, Duits en wat verzonnen melodieuze taal. Al die talen

werden na elkaar of tegelijkertijd gesproken. Bovendien werd er een tekentaal gehanteerd die de kinderen leerden gebruiken in werkgroepen die bij de voorstelling hoorden.

Transit werd ook in asielzoekerscentra gespeeld waar het een heftige reactie opriep van waardering en herkenning: het stuk werd gezien als een teken van bezorgdheid en medeleven (Scheldwacht 1997). Op zoek naar de sleutel van de emoties achter deze reactie, vroeg De Bont Ted Keijser om een nieuwe productie te ontwikkelen, speciaal om op te voeren in asielzoekerscentra. Dat werd *Op rantsoen* (1998), een veel lichtere, onderhoudende en sympathieke vertoning die bijna à l' improviste werd gespeeld in het cafetaria van het centrum, zonder vooraankondiging. Daardoor wekte hij eerst de nieuwsgierigheid van de kinderen, verleidde vervolgens de vrouwen om verlegen naderbij te komen en kreeg ten slotte de gereserveerde aandacht van de mannen. *Op rantsoen* had de bescheiden ambitie om vooral de gevluchte kinderen te troosten en te amuseren, en de kleurloosheid van het asielcentrum wat op te fleuren. Keijser wilde de eindeloze verveling doorbreken die gepaard gaat met het jarenlange wachten op de afronding van een asielaanvraagprocedure.

Het Waterhuis ging verder en bracht kinderen van basisscholen naar asielzoekerscentra voor de voorstelling *Vrijvogels* (1999). De bedoeling was om ze inzicht te geven in het vluchteling zijn op de locatie zelf. Het Waterhuis wilde hen de kans geven een blik te werpen op het dagelijkse ritme en de opgelegde levensstijl van de vluchtelingen, om een ervaring te bieden die tegengesteld was aan alle vooroordelen, geruchten en de onverschilligheid ten aanzien van vluchtelingen die kinderen buiten schooltijd meekrijgen (De Jong 2001). Huis aan de Amstel behandelde de onzichtbare, onbekende Ander in ons midden in de productie *Het station* (1998), geschreven door huisschrijver Roel Adam. In dit toneelstuk verschijnt een onbekend, enigszins mysterieus meisje uit het niets op een slaperig stationnetje, dat gerund wordt door een echtpaar. Zij verstoort hun rust, routine en voorspelbaarheid; zij is een zeer kwetsbare indringer met een onduidelijke missie.

Het raadsel van de Ander komt ook tot uitdrukking in de voorstelling *Hé Payo* (2001) van het Utrechtse De Berenkuil, over de fascinatie van een eenvoudige Nederlandse jongen voor de Roma en hun leefwijze. Hij staat erop te worden opgenomen door zijn zigeunervrienden die voor hem vrijheid en avontuur vertegenwoordigen. Het kost hem vrij veel moeite om een gewaardeerde zigeuner te worden, hun ritme te leren en het jargon, hun instelling en manier van denken en doen. Het culturele verschil wordt tastbaar gerepresenteerd in de flamencodans van de moeder van de zigeunerjongen, die in haar temperamentvolle uitbarsting diep doorvoelde pijn en verlies verbergt. De subtiliteit van de voorstelling is dat ze niet probeert om de zigeuners exotisch te laten lijken en toch flamenco gebruikt als een idioom om het cultureel specifieke duidelijk te maken. Daarnaast wordt de grens tussen culturen niet getoond als een noodlottig, definitief obstakel, maar als een scheidslijn die gepasseerd kan worden: dat is een kwestie van goede wil, vertrouwen en leren.



Afb. 7.2 Scene uit ‘Het station’ door Huis aan de Amstel, 1999 (foto: Sanne Peper)

Theater met jongeren

Het Nederlands jeugdtheater toont zich een scherpzinnige maatschappelijke beschouwer van minder voor de hand liggende aspecten van het sociale leven die, eenmaal onderzocht en vormgegeven, op het podium verschijnen als onbekende maar begrijpelijke manieren van leven. Vluchtelingen, zigeuners, daklozen, mensen van de straat, stoere jongeren uit het semi-criminele circuit, geestelijk gehandicapten - allemaal worden zij opgevoerd als waardevolle individuen, die aandacht, begrip, empathie en een kritische blik van een jeugdig publiek verdienen. Ondanks deze voorbeelden van nieuwsgierigheid, onderzoek en engagement, kan het Nederlandse jeugdtheater niet prat gaan op veel inbreng van niet-Nederlandse kunstenaars. Uitvoerend kunstenaars van buitenlandse afkomst die in Nederland verblijven, verbinden zich zelden aan het jeugdtheater. Zij hebben bovendien moeite om mee te komen met de artistieke ontwikkeling van de laatste vijfentwintig, dertig jaar en de hier overheersende speelstijlen. Slechts een paar Nederlandse theatermakers van Turkse, Marokkaanse en Caribische origine verblijven in het grijze gebied tussen professionaliteit en amateurisme. Soms houden ze vast aan de theatrale principes die ze eind jaren zeventig, begin jaren tachtig meenamen uit hun eigen land. Inmiddels zijn die hopeloos verouderd ten opzichte van de heersende standaarden en esthetische voorkeuren van het Nederlandse professionele jeugdtheater. Als ze niet in staat zijn om producties te ensceneren blijven ze in een etnisch getto steken, ver verwijderd van enig intercultureel perspectief.

De laatste jaren is er echter een omvangrijk traject opgezet om interculturele betrokkenheid te bevorderen: men maakt theater met jongeren. Deze worden geworven op middelbare scholen en opgeleid door professionals om producties te ontwikkelen die hun leeftijdgenoten leuk vinden. Pionier in deze ontwikkeling is Artisjok 020, voortgekomen uit de Hervormde Stichting Jeugd en Jongerenwerk die in 1989 het eerste Cassatafestival van intercultureel theater voor jongeren organiseerde. De volgende editie van Cassata vond plaats in april 1991 (Kelfkens 1999).

Artisjok 020 werd in 1994 een onafhankelijke instelling en ontving de oeuvreprijs van het Prins Bernhard Cultuurfonds in 1995. Dat hielp ongetwijfeld om in aanmerking te komen voor overheidssubsidie in 1997. Onder leiding van Marion Schiffers ontwikkelde de instelling een systematische wervingsmethode via scholen, verenigingen, kerken, maatschappelijk werk en dergelijke. Welbewust werden jongeren van cultureel diverse achtergronden gezocht. Daarbij werd veel energie en culturele diplomatie geïnvesteerd in het werven van jongeren die aarzelden, of van wie de ouders pertinent weigerden. Pas nadat die ouderlijke weigering was overwonnen konden zij aan een productie meedoen. Door vast te houden aan de regel dat in elke productie jongeren van culturele en etnische minderheden in de meerderheid moesten zijn, streefde Artisjok 020 een tweeledig doel na. Ze wilden een intercultureel publiek creëren dat naar theater gaat om vrienden, collega's, schoolmaatjes en bekenden te zien. En ze wilden de meest getalenteerden onder de deelnemers aan-

moedigen om na de middelbare school auditie te doen bij een van de professionele kunstopleidingen (Azough en Saraber 2002).

Dit is een ontwikkelingstraject van lange duur en met onzeker resultaat. Jongeren die een keer naar theater gaan omdat er toevallig iemand op het podium staat die zij kennen, zullen niet noodzakelijkerwijs een week of maand later voor iets anders naar het theater gaan. Dus er kan niet van worden uitgegaan dat zij automatisch deel gaan uitmaken van het theaterpubliek. Tot nu toe hebben maar heel weinig jongeren met een Turkse of Marokkaanse achtergrond getekend voor een carrière in de uitvoerende kunsten door toetreding tot professionele opleidingen. De interculturele reikwijdte van het Nederlandse theater in het algemeen is nu net afhankelijk van een doorbraak op dat gebied. Interculturele onderwerpen, thema's, decors, muziek en personages zijn vrij gewoon geworden. Nu moeten een multiculturele bezetting en een multicultureel publiek nog volgen. Pas als de afgestudeerden van de toneelscholen het etnische profiel van hun generatie beginnen te benaderen, dan zal het Nederlandse theater op een vanzelfsprekende manier intercultureel opereren. Maar daar zijn we nog lang niet. Zelfs niet nu een paar cabaretiers met een Turkse en Marokkaanse achtergrond zijn afgestudeerd aan de Amsterdamse Kleinkunstacademie of ontdekt zijn bij de Comedytrain. Hun populariteit groeit en hun succes is hopelijk een teken van op handen zijnde veranderingen (zie voor de nieuwe cabaretiers en Comedytrain hoofdstuk 8).

Artisjok 020 heeft de ervaring met het werken met jongeren gedeeld en de kennis verspreid via werkgroepen en seminars. Het traject heeft mogelijkheden geboden aan opkomende artiesten. Sommige gezelschappen die met jongeren werken komen er uit voort, zoals Dox. Nu maken verscheidene gezelschappen, zelfs die voor volwassenen, gebruik van deze vorm van theater maken. Toneelgroep Amsterdam maakt bijvoorbeeld elk jaar een voorstelling met jongeren die een ‘gewone’ voorstelling begeleidt en de interesse van een jong publiek opwekt. Onafhankelijk Toneel in Rotterdam heeft haar zomerse jongerenprojecten omgezet in volwaardige producties. In veel van deze voorstellingen ligt het accent niet zozeer op de opbouw van interculturele bagage, maar op het ontvankelijk maken van jongeren voor theater door directe betrokkenheid en actieve participatie. Het is te hopen dat deze inspanningen zullen leiden tot een groei van het jonge publiek, iets waar de overheid de afgelopen jaren steeds op heeft gehamerd als een voorwaarde voor meer subsidie. Maar ook zonder de bemoeienis van de overheid begrijpen sommige theaterprofessionals dat ze hard moeten werken aan de vernieuwing van hun publiek. Zonder werving van jonge toeschouwers zal hun publiek in enkele jaren krimpen tot gevaarlijke proporties.

Producties met jongeren lijken een succesvolle formule om hen naar theater te krijgen, als uitvoerenden en als toeschouwer. Maar de voorstellingen laten ook enkele belangrijke fouten zien. In een poging om het jonge publiek te behagen en de veronderstelde homogene stedelijke jongerencultuur te weerspiegelen, vind je al te vaak

een paar standaardonderdelen: een overdaad aan harde muziek, harde beats, vlotte bewegingen; het uniforme kostuum van T-shirts, slobberbroeken, gympen en baseballpetten voor de jongens, strakke, korte truitjes, spijkerbroeken en hoge laarzen voor de meisjes; een samengebalde, snelle handeling die videoclips imiteert; een vaag thema, amper uitgewerkt in improvisatieoefeningen, geen thematische structuur, maar slechts een gapend inhoudelijk gat.

Een haastig tempo en redelijk veel deelnemers (15 tot 25 personen) laten nauwelijks tijd voor individualiteit, persoonlijke ervaring, reflectie of confrontaties met zienswijzen en standpunten, alsof de professionals achter de producties bang zijn om de aandacht van het jonge publiek te verliezen als ze inhoudelijke zaken aanpakken. Het gevaar van deze producties is dat ze in een competitie met MTV verwikkeld raken die ze nooit kunnen winnen. Ze dreigen de monddoodmakende strategieën van het televisieamusement toe te passen en begeven zich op het hellende vlak van de makkelijke stereotypen van de jongerencultuur. Terwijl dit soort producties misschien pretenderen dat ze uitdrukking geven aan culturele diversiteit op het podium en dat ze de diversiteit van het publiek bevorderen - omdat ze bijvoorbeeld steunen op hiphop en rap -, herhalen ze in feite de dwang tot eenvormigheid van een cultuurindustrie zonder kritische houding ten aanzien van haar producten. Er wordt te veel gedacht over de smaak van jongeren, gevormd door die cultuurindustrie (inclusief haar geweldscultus) en te weinig geïnvesteerd in jongeren op het gebied van talent, fantasie, concentratie en intellectueel en verbaal uitdrukkingsvermogen. Daarom wordt ook voorbijgegaan aan de ontwikkeling van interculturele deskundigheid.

Een groeiende agenda

Zulke valkuilen diskwalificeren zeker niet elke vorm van interactief jongerentheater. Maar alternatieve strategieën, zoals het werken met kleinere groepen, het gebruiken van beter ontwikkeld uitgangsmateriaal, misschien een langer productieproces en het negeren van - of ten minste het zetten van vraagtekens bij - sommige heersende modes, de oppervlakkige grillen en hypes van de cultuurindustrie is wel geboden. Onder de theatergezelschappen die gespecialiseerd zijn in kinderen en jongeren heerst een zichtbaar ongemak over de te volgen koers en de wijze van betrokkenheid. De interculturele dimensie is slechts één punt op de groeiende lijst van aandachtspunten. Ook de opname van elementen uit de digitale cultuur, de interdisciplinaire overschrijding van de grenzen tussen drama, dans en muziektheater, en de omvang van het publiek staan op de agenda. Hoe te communiceren in enorme schouwburgen in plaats van in de geprefereerde vlakke vloertheaters voor 60 tot 120 mensen. Dan is er nog het streven naar een generatieoverstijgende mix in het publiek en de terugkerende vragen als: hoe de mensen naar een voorstelling te lokken en hoe te voorkomen dat ze later weer wegblijven. De antwoorden daarop zitten

zeker niet alleen in de fijne kneepjes van de marketing. Ze betreffen ook de essentiële, creatieve kern van het werk, de artistieke keuzes die in de producties worden gemaakt. Bovendien zijn er enkele praktische hindernissen: het intensiever gebruik van de gymzalen bij grotere scholen maakt deze minder beschikbaar voor theatervoorstellingen. Uitgebreidere EU-regelgeving maakt het ingewikkelder en duurder om te reizen. En zelfs ondanks de groeiende competitie met niet-gesubsidieerde en commerciële producties voor kinderen, wijzen de statistieken uit dat veel kinderen in Nederland geen enkele voorstelling zien in een heel jaar, of zelfs niet in twee jaar (Van Maanen 1999).

Het is paradoxaal want er worden meer producties gemaakt dan ooit tevoren en een groeiend aantal daarvan richt zich op tieners. Het jeugdtheater De Krakeling in Amsterdam en enkele andere gespecialiseerde zalen programmeren nu regelmatig voor tieners in de avonden en weekenden en dat doen enkele vlakke vloertheaters en een groeiend aantal schouwburgen eveneens. Artistiek wordt het terrein nog steeds gedomineerd door een paar veteranen die eind jaren zeventig begonnen en waarvan sommigen actief bezig zijn om hun opvolgers te coachen, ondersteunen en bemoedigen. De laatste ronde van subsidieverdeling in 2000 ondersteunde verscheidene nieuwere gezelschappen met een interculturele oriëntatie: Het Syndicaat, Made in da Shade, Dox en Hesp-Theatermakers. Maar er is ook een groeiend besef dat het nieuwe publiek niet alleen kan worden ontwikkeld door goede reizende gezelschappen die in verschillende zalen en scholen optreden.

Het proces van interculturalisatie is zeer afhankelijk van de ruimte en die vereist een speciale context. De specifieke sfeer, de programmamix en samenhang, het imago, de locatie en toegangscode van een bepaalde ruimte beïnvloeden de werving van een jong publiek. Tussen veel gezichtsloze zalen zonder duidelijk profiel zijn enkele ruimtes speciaal voor jongeren ontstaan die succesvol een nieuw intercultureel publiek opbouwen. In Amsterdam is het nieuwe Rozentheater gekomen, als een gecombineerde onderneming van de Theatercompagnie, Huis aan de Amstel en Het Syndicaat. Daarnaast zijn er het Cosmictheater in de Nes, en in Den Haag het Volksbuurtmuseum. In Utrecht fungeert De Berenkuil als een ‘lab voor onderzoek & ontwikkeling’ (Meyer 2002). Deze en hopelijk een paar andere, binnenkort bespeelbare ruimtes, misschien buiten het netwerk van conventionele theaterzalen, zijn cruciaal voor de ontwikkeling van een jong publiek en voor de verbetering van hun intercultureel bewustzijn.

De discussie over de toekomst van intercultureel theater voor kinderen en jongeren leunt op de huidige infrastructuur (zalen, festivals, gespecialiseerde producenten), maar wordt steeds meer gevoerd in Europees perspectief. De discussie wordt gevoed door de interculturele ervaringen van andere multiculturele samenlevingen, en bemiddeld door internationale netwerken als EuNetArt, Comedia en IETM (Informal European Theater Meeting). Hoe meer het Nederlandse maatschappelijke discours over integratie en de valkuilen daarvan verhardt, hoe meer de kritiek op het vermoedelijk falende multiculturalisme wordt versterkt, des te meer wordt het

theater een waardevol publiek platform voor het uitspreken van standpunten over interculturaliteit. Vanwege zijn eigen artistieke kracht, originele benaderingswijze en fantasie, kan het theater de simplificaties van journalisten en de demagogie van politici overstijgen. Het theater kan vertrouwen, subtiliteit en beeldtaal inzetten om zijn jonge publiek ervan te overtuigen dat culturele verschillen geen bedreiging zijn, noch een catastrofe. Met zijn mogelijkheid om interculturele bagage te ontwikkelen, komt theater voor kinderen en jongeren te voorschijn als een vitale tegenkracht tegen de groeiende desoriëntaties van het multiculturalisme.

Dragan Klaic
(Vertaling Cecile Brommer)

7 september 1990. De eerste Comedynight in het Anthonytheater in Amsterdam.
8. De minderheid aan de macht in de Comedytrain

Op vrijdag 7 september 1990 werd de eerste Comedynight gehouden in het Anthonytheater aan de Oudezijds Voorburgwal in Amsterdam. Het was het begin van de stand-up comedy in Nederland, een vorm van amusement waar veel gekleurde jongeren door aangetrokken zouden worden. Eind jaren tachtig waren de studentensociëteiten, jongerencentra en buurthuizen waar aankomende cabaretiers hun vak hadden geleerd, wegbezuinigd of verdwenen. Cabaretiers debuteerden op cabaretfestivals en als ze daar succes hadden, dan wonnen ze niet alleen een beker, maar ook een impresariaat. Dat leidde hen deskundig de theaters in. De 27-jarige Raoul Heertje hield zich al twee jaar bezig met cabaret, maar hij was niet eens door de voorronde van het Camerettenfestival gekomen en merkte dat het, buiten de bekende impresariaten om, moeilijk was om aan optredens te komen.

In New York had hij gezien dat comedians daar in een heel ander circuit optraden: geen theaters maar clubs waar een ontspannen cafésfeer hing. Er werd gelopen en gedronken, de komieken gingen in op de actualiteit van de dag, het publiek riep dingen, daar werd dan weer op gereageerd, er ontstond een gevecht om de lach dat elke vijftien à twintig minuten opnieuw begon met een nieuwe comedian. Het verbindende element was de MC, de Master of Ceremonies, die de avond aan elkaar praatte, sfeer maakte en de comedians introduceerde. Er werd niet gezongen in comedyclubs, er waren geen verkledingen, er was geen decor en het najagen van de lach was er hoofdzaak. Zoiets wilde Heertje ook in Nederland beginnen.

Zijn eerste probleem was hoe aan zulke comedians te komen. Heertje zette begin 1990 een advertentie met de tekst ‘Wij zoeken beginnende, aanstormende en miskende talenten voor een stand-up comedy night’ (Comedytrain 2003, 7). De eerste die reageerde was de Eindhovense toneelschoolleerling Theo Maassen. Hij zou later dat jaar de onbetwiste winnaar worden van zowel het Groninger Studentencabaretfestival als het Camerettenfestival. De neerlandicus Arthur Umbgrove had twee jaar eerder al het Groningse festival gewonnen en was enigszins richtingloos aan het

zoeken. John Jones, de zoon van Adèle Bloemendaal en Donald Jones, was steward bij een luchtvaartmaatschappij.

Hun eerste avond in dat kleine theatertje midden in de Amsterdamse rosse buurt, smaakte naar meer. Zij gingen samen een gezelschapje vormen: de Comedytrain. Heertje ging op zoek naar cafés in Amsterdam en daarbuiten, en moest voortdurend uitleggen wat de bedoeling was. Hij probeerde ook de groep te vergroten, maar het bleek niet makkelijk geschikte comedians te vinden. Het genre vereiste moed, het leidde gemakkelijk tot grofheden en verbale confrontaties met het publiek. Het leek op stierenvechten, men moest vechten om de aandacht. Het risico om vernederd te worden of om ‘op je bek te gaan’ was zo groot dat menigeen er voor terugdeinsde. Vrouwen durfden het al helemaal niet aan. Er hing een sterke machosfeer rond het ‘stand-uppen’ en ook in het buitenland waren vrouwelijke ‘stand-uppers’ zeldzame figuren. Heertje kreeg negen comedians bij elkaar. Pieter Bouwman leek geschift en daarom geschikt, de aankomende cabaretiers Niek Barentse en Hans Teeuwen hadden lef en de politiejurist Owen Schumacher had iets bedachtzaams. De grillige en gevoelige Bas Grevelink bleek het beste uit de voeten te kunnen als MC. Slechts één enkele vrouw deed in die begintijd wel eens mee met het gezelschap: een Ierse comédienne, Grainne Delaney.

In de vijf jaar die volgden op die eerste stand-up avond in het Anthonytheater, slaagde Raoul Heertje erin met zijn Comedytrain de stand-up comedy tot een succesvol genre te maken. Hij zette zich ermee af tegen het heersende cabaret. Kenmerkend voor stand-up was dat het een aantrekkelijke ontmoetingsplek bleek te zijn voor jonge Nederlanders van buitenlandse afkomst: Eric van Sauers, Howard Komproe, Najib Amhali en Roué Verveer kwamen erop af en hadden succes. In de comedyclubs maakten ze bestaande vooroordelen belachelijk en vertelden ze over hun leven. Wat veranderde er precies in het zo door en door Hollandse genre van het cabaret dat het een instrument kon worden voor de humor, de zelfexpressie en de maatschappijkritiek van nieuwe Nederlanders? Welke hordes van politieke correctheid moesten worden genomen om de vele grappen en grollen over etniciteit mogelijk te maken? Wat voor grappen maakten ze eigenlijk? Welke nieuwe normen en regels ontstonden er in dit nieuwe cabaret en op welke tradities kon het teruggrijpen of voortbouwen?

Tegen het moralisme

Comedytrain nam van meet af aan afstand van het bestaande Nederlandse cabaret. Heertje en zijn comedians hadden weinig op met het moralisme van het cabaret waar Freek de Jonge en Youp van 't Hek op dat moment de leidende figuren in waren.

> Onze groep is niet opgezet met de bedoeling een moraal te brengen, ons doel is gewoon de mensen te vermaken. Ik grap en praat over alles wat met mij te maken heeft. Als ik in de krant dingen heb gelezen die in mijn ogen absurd zijn, gebruik ik dat (Heertje 1990).

Stand-up comedy moet meteen aanslaan. Vaak begint een stand-up act daarom met het ondervragen van het publiek en het zichzelf voorstellen. Daarbij bleek dat wie zichzelf belachelijk maakt meer recht verkrijgt om ook het publiek belachelijk te maken. De nieuwe comedians uitten hun zelfspot vooral door te spreken over hun persoonlijke frustraties. Heertje liet zich aankondigen als 'best besneden Nederlandse comedian'. Hij maakte grappen over zijn jood-zijn en poseerde als iemand die geen meisje kon krijgen. Theo Maassen speelde de domme Brabander: 'Ik discrimineer niet; voor mij zijn alle buitenlanders hetzelfde.' Ook Hans Teeuwen en Pieter Bouwman benadrukten hun Brabantse roots en vielen vaak terug op hun dialect. John Jones legde de nadruk op zijn donkere huidskleur, Schumacher vertoonde zich als onbegrepen intellectueel met slimme grapjes en Bas Grevelink leek op een dolgedraaide gebedsgenezer. Eigenlijk vertoonden ze zich allemaal als een minderheid.

De bezoekers probeerden ze bij hun act te betrekken door te informeren waar ze vandaan kwamen, hoe ze heetten, hoe hun seksleven was, steeds in de hoop dat ze daar grappen over konden bedenken. De Comedytrain kreeg veel publiciteit, Heertje leidde het groepje met strenge hand. Hij vond dat elke comedian zo authentiek mogelijk moest zijn maar dat het geheel een sterke teamgeest nodig had en dat ze elkaar het vak moesten leren. Daarom was er na elk optreden een evaluatie, waar men elkaar onderling bekritiseerde en werden er trainingsavonden georganiseerd met een Texaanse comedy-coach. Mede daardoor steeg het niveau voortdurend.

Nederlands cabaret anno 1990

Het Nederlandse cabaret was al eerder sterk beïnvloed door migranten, namelijk in de jaren dertig, door kunstenaars die voor Hitler op de vlucht waren. Die vluchtelingen van toen waren vaak zeer bekende en beroemde theatermakers uit Berlijn. Zij hadden een nieuwe maatstaf voor kwaliteit gesteld en lieten zien dat cabaret gebaat was bij een sterk ensemble, bij eenheid van tekst en muziek, bij een gemeenschappelijke mentaliteit (Albach en Klöters 1999, 233). Ze hadden Wim Kan en Wim Sonneveld beïnvloed die in hun voetspoor cabaretensembles hadden gevormd. Maar rond 1990 werd cabaret als iets typisch Nederlands beschouwd, waar uitsluitend autochtoon publiek naar toe ging. Het groepje van Raoul Heertje wist het nog niet, maar het zou daar verandering in gaan brengen.

Wim Ibo had cabaret gedefinieerd als 'literair-muzikale theaterkleinkunst in een intieme gelegenheid voor een intelligent publiek' en dat was het ook een tijdlang geweest (Ibo 1981, 13). Sieto Hoving, Lurelei en Paul van Vliet hadden in de jaren

vijftig een klein cabarettheatertje weten te realiseren. Hun Tingel Tangel, Lurelei en Pepijn waren kleine café-achtige zaaltjes waar het jonge cabaret zich in de jaren zestig manifesteerde. Er was sinds 1967 een cabaretfestival in Delft, Cameretten, waar vooral studenten zich lieten zien. Daar werden Ivo de Wijs, Don Quishocking en Neerlands Hoop ontdekt. Ze begonnen hun carrière in studentensociëteiten en kleine zaaltjes maar in de loop van de jaren zeventig kwam het cabaret steeds meer in de grote provincieschouwburgen terecht. Er kwam een combo, speciale kleding, een decor, showelementen en mooi licht en geluid. Daardoor veranderde het cabaret. Het bleef niet langer spannend vermaak voor intellectuelen maar werd een vorm van amusementstheater voor een breed publiek.

Die trend zette door. Halverwege de jaren tachtig toen het slechter ging met de economie, leek de behoefte aan amusement verder te stijgen. Brigitte Kaandorp, Herman Finkers, Bert Visscher en Hans Liberg keerden zich af van de zware thema's en de grote maatschappelijke ambities van mensen als Freek de Jonge. Ze hadden een hekel aan de parmantigheid van het engagement in het cabaret. In de grote schouwburgzalen werd het cabaret toneelmatiger. Er kwam vaker een regisseur aan te pas, het aandeel van de muziek werd kleiner, de cabaretier werd een verhalenverteller van vooral zijn eigen verhaal. Grappen over buitenlanders, allochtonen en etnische verschillen waren taboe, omdat men vond dat die vooroordelen in stand hielden en de aanval van uiterst rechts op de multiculturele samenleving ondersteunden.

De ‘intellectuele’ vorm van cabaret, zoals Ibo die graag zag, was in de jaren tachtig dus de minst populaire geworden. Ibo vond dat het cabaret door zijn grote populariteit in verval was geraakt, net als in de jaren dertig en in de jaren vijftig. Toen was de redding geweest: terug naar het kleine theatertje, het Leidseplein Theater, Tingel Tangel en Lurelei. Daar in die rokerige, samenzweerderige omgeving kwam de scherpe conference het beste tot haar recht. Die conference ging men nu in de jaren negentig stand-up noemen en de genoemde theatertjes werden omgebouwd tot comedyclubs. Daar zou de redding opnieuw vandaan komen.

Het was de goedgeorganiseerde bedrijfstak cabaret waar de ‘stand-uppers’ van de Comedytrain zich tegen afzetten. Ze waren tegen het cabaret als gevestigde theatervorm, als eindproduct. Zij wilden juist niét af zijn, ze wilden nog in de maak zijn. Ze wilden niet een heel seizoen de schouwburgen langs reizen waar het abonnementspubliek de kaartjes al besteld had voordat de show geschreven was, niet elke avond hetzelfde programma spelen voor een publiek dat rustig bleef zitten, hoe teleurstellend de show ook was. Nee, ze wilden voor een onvoorbereid publiek steeds het gevecht aangaan met zoveel mogelijk nieuw en actueel materiaal. Ze wilden zelf een circuit opzetten, buiten de gevestigde orde en ze wilden dat zelf beheren. Dat zou gaan lukken.

Ontstaan en groei

De eerste jaren ging het moeizaam met de Comedytrain. Raoul Heertje probeerde een eigen circuit van speelplekken te creëren. Zijn comedians doken op in Grand Cafés en discotheken, op een studiedag van de Nederlandse Orde van Belastingconsulenten en tijdens de culturele middag van het Huis van Bewaring. Toen begon Heertje een eigen club die Toomler Comedycafé ging heten, genoemd naar de joodse tumultmakers die in Amerikaanse vakantieparadijzen voor vermaak moesten zorgen. Het werd een echt artistiek honk voor de groep die was uitgegroeid tot ongeveer veertig spelers. Eind 1996 was de Comedytrain een organisatie geworden van stand-up comedians met een eigen circuit, een eigen plek - Toomler onder het Hiltonhotel -, eigen audities en een eigen opleiding waar comedians van het eerste uur (zoals Pieter Bouwman) zich intensief bezighielden met het kweken van jong talent. Er werd ook nagedacht over de vraag hoe stand-up comedy te vertalen was naar een televisievorm. Die zou gebruik moeten maken van de vrijheid, de spanning en de actualiteit, maar het genre en de clubs niet kapot moeten maken. Het Engelse satirische programma *Have I got news for you* bood het gezochte format. De succesvolle Nederlandse pendant *Dit was het nieuws* werd een broodwinning voor veel Comedytrain medewerkers.

Spoedig bleek dat jongeren met een niet-Nederlandse achtergrond zich aangetrokken voelden tot Toomler en de Comedytrain. De groep had een hoge status, er was veel ervaring, en meedoen kon betaald werk opleveren. Er waren successtories: jonge cabaretiers als Hans Teeuwen, Thomas Acda en Lenette van Dongen hadden een tijdje meegedaan en hun optredens gebruikt om te bouwen aan succesvolle, avondvullende shows. Gevestigde cabaretiers als Lebbis en Jansen, Onno Innemee en Marcel Verreck kwamen in Toomler om nieuw materiaal uit te proberen.

In 1993 kwam er met Eric van Sauers een donker gekleurde acteur bij de groep die heel relaxed confronterende grappen maakte over minderheden. Dat was op dat moment in het cultureel correcte Nederland, waar een grote angst voor racisme heerste, in het openbaar niet gebruikelijk. Howard Komproe, een 23-jarige Surinaamse jongen met knalblond geverfd haar, stapte in 1995 het podium op en vroeg wie zijn haar niet mooi vond: ‘Jij daar? Waarom? Omdat het vloekt met mijn huidskleur? Maar je hebt zelf bruin haar en een blanke huid! Dat vloekt net zo hard!’ Hij introduceerde een vriend, Murth Mossel, die grapte:

> Het was niet altijd makkelijk om van Surinaamse afkomst te zijn met een joodse achternaam. Toen ik klein was, had ik op mijn hoofd een enorme afro met daar weer boven op een keppel.

Najib Amhali, een afgestudeerde acteur van Marokkaanse afkomst, had geen zin om in een populaire soapserie de rol van Turk te spelen. Hij zag de Comedytrain en

dacht: ‘Deze vorm is cool: je eigen verhaal vertellen op de manier die jij wil’ (Comedytrain 2003, 113).

Deze vier talenten vormden de snel groeiende sectie jonge allochtonen binnen de groep. Ze hadden veel succes maar ze misten na enige tijd hun eigen jonge en gekleurde achterban in het publiek van Toomler en de *vibe* van het party/clubcircuit. Daarom besloten ze te gaan optreden in hun ‘eigen frisse taal’ voor een publiek ‘dat hun belevingswereld kende en wist wat ze voelden’. Ze bedachten een formule die de drempel voor hun doelgroep weg zou nemen. Ze noemden de voorstelling *Fresh Wagon*, de frisse wagon van de Comedytrain, haalden er DJ Mel bij als Master of Ceremonies en voor de ‘muzikale catering’.

Op 26 januari 1997 gingen ze van start. De zalen stroomden vol, radio en televisie verdrongen zich, ze verschenen op grote festivals als *LowLands* en *Racism Beat It*. Ze gingen samen een gezelschap vormen, maakten een tournee door het land en traden in 1998 ook op in Suriname met Jürgen Raymann. Daar zag Roué Verveer de groep. Hij besloot dat hij mee wilde doen en emigreerde naar Nederland. Er was een jonge Hollander aan het groepje verbonden, de achttienjarige Jan Jaap van der Wal, die daarmee ook een minderheid geworden was. Fresh Wagon werd een succesvol collectief, trad veel op op middelbare scholen, sloeg aan bij jongeren, startte een kweekvijver met Fresh Talent waar ook muzikanten en rappers welkom waren en liet zich eens per maand op een speciale avond zien in Toomler.

Grappen over minderheden

Van het begin af aan hadden de comedians zich gepresenteerd als leden van een minderheid die moest opboksen tegen een niet begrijpende buitenwereld.

> Bij de Comedytrain scoren grapjes over minderheden hoog, waarbij zelfspot de heren niet vreemd is. Zo steken ze de draak met de donkere huidskleur van collega John Jones (‘die hebben we er alleen bijgenomen voor de subsidie’) en spot Raoul Heertje met zijn joodse komaf: ‘Er stappen vaak mensen op mij af met de mededeling dat wij Jezus vermoord hebben. Het spijt me ontzettend. Maar waarom bedankt niemand ons ooit voor al die vrije dagen die wij voor jullie geregeld hebben?’ (Stand up 2003)

Heertje verklaarde ook: ‘Ik zou graag een statement tegen racisme maken, maar ik ken maar een neger en die vind ik een enorme lul’ (Comedytrain 2003, 156). ‘Wij slaan mensen om de oren met dingen waar ze wel over denken maar die ze niet zo gauw zeggen. Dat kan heel bevrijdend zijn’, zei Heertje in een interview (Knipselverzameling 1996). Pieter Bouwman sloot zijn act af met de woorden:

> Het zal wel weer racistisch wezen, maar laten we eerlijk wezen. Als ik een grote neger zie die een banaan aan het eten is terwijl hij zegt (met overdreven Surinaams accent): 'De hele infrastructuur van de westerse samenleving moet worden aangepakt', sorry, maar dan kan ik dat toch niet helemaal serieus nemen.

In een grimmige stilte moest Bouwman vervolgens het podium verlaten. Twee comedians later verscheen John Jones kauwend op een stuk banaan. De woorden 'De hele infrastructuur van de Westerse samenleving moet worden aangepakt' hoefde hij vaak niet eens uit te spreken (Comedytrain 2003, 27).

Bouwman, die van huis uit orthopedagoog is, peenhaar heeft, sproeten en een dikke bril, maakte een typetje van zichzelf door een lelijke rockabillyblouse aan te trekken, een Woody Allenbril op te zetten en zich te laten aankondigen als de 'lelijkste stand-up comedian van Nederland'. 'Vier jaar geleden versierde ik voor het laatst een meisje. Met mijn hoofd kun je niet al te kieskeurig zijn, dus ik duwde zelf de rolstoel het hele eind naar huis en al die trappen op' (Meijer 1993). John Jones had een conference over Surinaamse moeders die met hun opvoedkundige inzichten de wereld zouden kunnen redden.

Dat de samenstelling van het gezelschap anders was geworden dan gebruikelijk, ging de Comedytrain zelf ook opvallen. 'We lijken wel het enige multiculturele gezelschap in Nederland dat spontaan is ontstaan', merkte Heertje verbaasd op, 'we missen alleen nog een blanke lesbienne' (Knipselverzameling 1996). Bij de uitreiking van de Pall Mallexportprijs in 1995 meldde Heertje ook dat er 'enorm veel minderheden bij de Comedytrain zitten: joden, moslims, homo's, Groningers, negers, noem maar op'. Theo Maassen viel hem bij en wees op het interraciale karakter van de Comedytrain met daarin zelfs

> indianen en... twee homo's. (...) Maar ons motto is: van binnen zijn we allemaal blank. En het siert Raoul dat hij zo bescheiden is, hij is zelf joods, maar dat merk je nooit, zo kan het ook. Wel vragen we ons al enige tijd af of het wel normaal is dat wij altijd entree moeten betalen als we bij hem komen optreden.

Met dit soort grappen speelden de comedians in op bestaande vooroordelen tegen minderheden. Ze probeerden ze te ontkrachten door er ironische grappen over te maken.

De meeste stand-up comedians bleven in hun acts dicht bij huis. Ze vertelden over hun gestolen fiets, over het onaangename gevoel dat je als man niet weet of je het goed doet in bed, ze hadden het over hun ontlasting en ze buitten hun eigen gekte uit. Er werd wel gerefereerd aan het wereldgebeuren, maar niemand van hun generatie bedreef uitgesproken politieke stand-up. Raoul Heertje zei dat stand-up comedy een persoonlijk gevoel over de wereld ongegeneerd delen met anderen is. Dat kan de grote buitenwereld uit de krant zijn of de eigen binnenwereld, als het maar persoonlijk, origineel en echt is.

Eric van Sauers - chique, schitterend in het pak - succes uitstralend, maar ook de vertwijfelde macho spelend die het moeilijk heeft in een door vrouwen met baby's gedomineerde wereld, kwam met scherpe observaties. Hij sprak zich ongecensureerd uit en had maling aan politiek correcte grappen. Hij vond het maar niks dat tv-series tegenwoordig allemaal een sympathieke neger hebben 'want zo zijn wij niet'. Er werd ook niet meer ouderwets gediscrimineerd, vond hij: 'in de trein durfden de mensen gewoon naast me te gaan zitten'.

Comedians vertelden over het leven zoals zij en hun generatiegenoten dat ervoeren. Ze begonnen steevast met hun jeugd. Howard Komproe vertelde dat hij in Friesland opgroeide. Hij was daar populair want een Surinamer met een Fries accent is natuurlijk leuk. Zijn verhuizing naar Amsterdam was een schok: 'Verrek er zijn hier overal negers!' En dan was er een comedian die opende met: 'Mijn naam is Mumtaz Jafri. Dat moet ik misschien even uitleggen: ik kom namelijk uit Goes.' De acteur Najib Amhali begon met de zin 'Als Marokkaan kom ik graag bij de mensen thuis'. Voor een Nederlands publiek was het merkwaardig dat een Marokkaanse jongen alle figuren uit de *Fabeltjeskrant* schitterend imiteerde en Nederlandstalige popsongs uit het hoofd kende. Hij vertelde over de jammerende slaapliedjes die zijn Marokkaanse moeder zong, over de kringgesprekken op zijn school in Krommenie waar hij over gezinsactiviteiten van het afgelopen weekend niks te melden had omdat zijn ouders geen geld hadden om iets te doen. Hij vertelde over zijn vrienden Mo en Kharim waarmee hij een jointje rookte. Zij kwamen in de gevangenis terecht en hij in het theater.

De comedians van de groep Fresh Wagon waren zich bewust van de didactische werking die hun optreden op jongeren kon hebben. Ze vermaakten scholieren met grappen over dingen die ze meemaakten of meegemaakt hadden en waar ze zich over verbaasden. Onderwerpen als integratieproblemen, discriminatie en gepest worden, kwamen als vanzelf aan de orde en ze kregen de indruk dat de jongeren die hier ook mee te maken hadden enigszins geholpen werden als ze grappen hoorden.

'Een allochtoon op het podium wordt meestal eerst gezien als vertegenwoordiger van een groep en pas daarna als zichzelf', merkte de humorwetenschapper Giselinde Kuipers op. Ze moeten zich niet alleen positioneren ten opzichte van hun achtergrond, maar ook ten opzichte van bestaande vooroordelen; ze moeten 'zich invechten in wat ik maar zal noemen het "Nederlands humoristisch universum"'. Ze wees op de voorhanden zijnde humoristische etnische rolmodellen, de goedlachse neger, de joodse schlemiel, de vieze Turk en de criminele Marokkaan. 'Het stereotype van de vrouwenversierder blijkt voor alle mannelijke leden van allochtone groeperingen te werken' (Kuipers 1999, 47).

Vrouwen als minderheid

Raoul Heertje en zijn mannen probeerden van het begin af aan ook vrouwen tot hun gelederen te laten toetreden, maar dat bleek het moeilijkste van alles te zijn. Lenette van Dongen was de eerste die het aandurfde en dat trok meteen belangstelling van interviewers. Ze vroegen haar allemaal hoe het was om ‘als vrouw’ daar te staan. Ze antwoordde dat stand-up een machogenre was: ‘het heeft iets van een man tegen man gevecht om de lach, de terminologie eromheen is ook nogal agressief’, zei ze (Knipselverzameling 1996). Ze wees op het traditionele vrouwbeeld waarin botheid en grofheid niet als vermakelijke eigenschappen werden gezien. Volgens haar accepteerde het publiek minder makkelijk grofheden van een vrouw dan van een man. Alleen al het feit dat je het gesprek wenst te controleren, accepteert dat je kunt afgaan en heel persoonlijk durft te worden, vergt dat je een ‘stevige tante’ bent (Knipselverzameling 1996). In 1993 merkte Daphne Meijer in *De Groene Amsterdammer* op dat een van de acts van Lenette van Dongen begint met ‘een klassieke vraag aan het publiek, waarin alle elementen uit het stand-up genre samenkomen: schaamteloos exhibitionisme, erotiek, getob en zelfspot: “Hebben jullie dat nu ook, dat het zo moeilijk is om het in een langdurige relatie in bed een beetje leuk te houden!”’ (Meijer 1993).

Inge Teeuwen, aspirant lid van de Comedytrain vertelde dat bij een optreden in Utrecht een echte macho in het publiek zat die steeds riep dat hij er geen zak aan vond. Om zijn woorden kracht bij te zetten, haalde hij zijn geslachtsdeel uit z'n broek. Het was puur om te shockeren, ‘en omdat hij het misschien moeilijk vond dat ik als meisje sterker was met m'n grappen. Met zijn actie probeerde hij me toch nog af te troeven’ (Knipselverzameling 1996). Ook in de groep zelf was het niet gemakkelijk voor een vrouw om zich staande te houden. Er heerste een sterk masculiene sfeer van elkaar aftroeven waarin niet iedereen zich makkelijk kon voegen.

De Comedytrain liet in 1995 Sanne Wallis de Vries toe tot haar gelederen. Ze had een merkwaardige binnenkomer: ‘Wat is het toppunt van ingenomenheid? Je eigen naam schreeuwen als je klaarkomt!’ Ze was tien jaar jonger dan Lenette van Dongen en stond verder af van het traditionele vrouwbeeld. De journalist Henk Burger schreef dat stand-up ‘een haantjesgevecht’ is, ‘geen kippenhok. Zelfs als Sanne Wallis de Vries van zich laat horen, waan je je in een mannendenkwereld’ (Burger 1997). Ze grapte over haar feministische moeder, die bij haar slechts de tegenreactie opriep om er zoveel mogelijk op los te neuken. ‘Zo ben ik ook bij de Comedytrain binnengekomen. Ik dacht dat je jezelf omhoog moest neuken’, biechtte Wallis de Vries spontaan op. In korte tijd ontwikkelde Wallis de Vries zoveel materiaal dat ze in 1996 het Leids Cabaret Festival won.

Het verloop onder de schaarse vrouwelijke deelnemers aan de Comedytrain was groot. Van Dongen en Wallis de Vries waren zeer succesvol en begonnen snel met soloprogramma's, Inge Teeuwen ging weer acteren, Dominique Engers ontwikkelde een sneldichtact voor bedrijfsbijeenkomsten waar ze minder hard hoefde te

schreeuwen om boven het publiek uit te komen. Alleen Cindy Pieters maakt al lang deel uit van de groep. Het duurde lang voordat haar act bedrijfszeker was geworden, ze won geen cabaretconcoursen en heeft geen beroepspretenties. Pieters blijft gewoon voor de klas staan en brengt een eigen geluid in de Comedytrain. Ook bij haar bleek dat qua humor vrouwen voorkeur hebben voor persoonlijk getinte verhalen met veel observaties en sfeer, waarbij vooral de herkenbaarheid de humor opleverde, terwijl mannen vaker komische oneliners en sterke grappen zonder veel context produceren.

Grof, plat en flauw

Niet iedereen was enthousiast over het succes van de stand-up comedy. De eerste die er over begon, was de liedjesverzamelaar en cabaretcriticus van het dagblad *Trouw*, Frank Verhallen. Hij schreef dat het genre hem nooit getrokken had, omdat de stand-up comedian geen eigen wereld schiep zoals in het theater en het cabaret gedaan werd.

> Je moet vooral bewijzen dat je daar in heel korte tijd iets grappigs kunt doen om je publiek te behagen. Daarmee wordt het 15 minuten overleven tussen je publiek in de hoop dat je wint (...). Het is haast prostitutie; de klant bieden wat hij wenst (Fisser 1999).

Volgens hem was het een behaagziek genre. Verhallen vond ook dat er te veel leedvermaak in de grappen zat. Fysieke ongemakken zoals stotteren werden uitgebuit zodat men zich in feite liet uitlachen door het publiek. Hij bezocht met cabaretier Bert Klunder de Comedytrain, daaruit volgde in 1995 een serie artikelen in het blad *Cabaret*. De beschuldigingen waren niet mis: het genre was te afhankelijk van het niveau van het publiek en daarom was het vaak grof, plat, dom en flauw, vonden ze. Klunder zei het heel helder: ‘Het zijn hoeren, ze willen alleen behagen. Wat de klant wil is het belangrijkste’ (Verhallen 1995).

Het genre trok ‘broek-uit!’-publiek aan. Er hing een dronken, opgefokte sfeer omheen. Het cabaret en het theater stonden op een veel hoger niveau: cabaretiers zijn kunstenaars en ‘stand-uppers’ slechts artiesten, vond Klunder. Dat het genre gejat was uit Amerika werd ook nog ingebracht, maar dat was toch niet het grootste bezwaar. Frank Verhallen wilde wel toegeven dat het ‘stand-uppen’ de nieuwe generatie cabaretiers als Teeuwen, Maassen en Van Dongen podiumervaring, bravoure en een grote behendigheid in het communiceren met het publiek geleerd had. Wat dat betreft kon het dus een aardige leerschool zijn ‘voor de theatervorm met meer diepgang die in Nederland zo floreert: het cabaret’ (Verhallen 1995).

Ook andere cabaretaanhangers hadden weinig op met stand-up. Jan Boerstoel dichtte:

> Daar zit je dan als hooggeacht publiek
> een koorknaap aan te zien die niet kan zingen
> maar de essentie van zijn hunkeringen
> ook nog eens illustreert in zijn fysiek.
>
> Stijf als een stok, een glimmend rooie kop...
> Ach gut, zo'n jongen...Toe maar, spuit maar op
> (Boerstoel 1995).

En Youp van 't Hek schreef in de *NRC*: ‘Ik heb begrepen dat als je als vrouw de woorden neuken en beffen door de kroeg laat rinkelen, de tent wordt afgebroken’ (Van 't Hek 1995). Raoul Heertje moest in de verdediging. Je mag de genres niet vergelijken vond Heertje, een keurig theater en een café met dronken lui om 12 uur 's avonds zijn essentieel verschillend.

De nestor van de cabaretrecensenten Henk van Gelder schreef in het voorwoord van het jubileumboek van de Comedytrain dat hij stand-up comedy een onvolwassen genre en een regressief verschijnsel vond ten opzichte van het ‘razend interessante cabaret. (...) Het is de herintroductie van een oervorm, die wij allang waren ontgroeid’ (Comedytrain 2003, 3).

Ondanks al die kritiek blijft het opmerkelijk dat dit nieuwe type cabaret opeens de nieuwe Nederlanders naar het cafétheater heeft weten te trekken. Waarom oefent stand-up comedy zo'n grote aantrekkingskracht uit op mensen die zich tot een minderheid willen rekenen? Om die vraag te beantwoorden herlas ik de cabaretsociologie en exploreerde ik de humorstudies. Die werpen niet alleen licht op de redenen waarom nieuwe Nederlanders zich in dit genre thuis voelen, maar ook op het succes van migrantencabaretiers bij het oude en nieuwe publiek, op het type humor waarvan ze zich bedienen en op het effect daarvan.

Sociologische inzichten

De socioloog Van den Berg (1980) wijst erop dat de conference - een humoristische gedachtewisseling met het publiek - een genre is dat in de geschiedenis al eeuwen in allerlei vormen heeft bestaan. Altijd op vrijplaatsen: kermissen, carnavalsbijeenkomsten, kunstenaarscafés, keldertjes en nachtclubs. Die vrijplaatsen lagen altijd buiten de machtscentra van de maatschappij, omdat de conference vaak de heersende opvattingen van die maatschappij belachelijk maakte en de conferenciers en hun publiek tot een minderheid behoorden. In die zin is het dus niet verwonderlijk dat ook nieuwe Nederlanders zich juist als minderheden aangetrokken voelden tot het stand-up genre, dat zelfs binnen het cabaret al marginaal was.

Het publiek dat zich op de historische vrijplaatsen verzamelde was volgens Van den Berg een ‘collectiviteit’, een grote verzameling van mensen die elkaar niet ken-

nen, maar die wel bij elkaar horen vanwege een gemeenschappelijke positie, kleding, een gemeenschappelijk uiterlijk en gedrag. Dat uit zich in een ‘wij-gevoel’. De sfeer is vertrouwd en het is een voordeel als de humorist duidelijk maakt dat hij een van hen is. Dat is precies de situatie van de stand-up comedy. In een comedyclub werkt men er hard aan om de verzameling eenlingen die daar binnen is gekomen, om te vormen tot een publiek en, beter nog, tot een vriendenclub. Er kan tussen mensen die elkaar niet kennen toch een gemeenschapsgevoel ontstaan voor de avond dat ze samen zijn, omdat ze voelen dat ze lotgenoten zijn, cultuur, informatie en opinies delen, dezelfde zaken en personen afwijzen en om dezelfde dingen kunnen lachen. Zo'n club kan bij uitstek de culturele ontmoetingsplaats zijn waar de ‘ongewapende confrontaties’ konden plaatsvinden waar staatssecretaris Rick van der Ploeg zo naar verlangde in zijn *Cultuurnota* van 1999.

Zo'n collectiviteit kleurt volgens Van den Berg het zicht op de werkelijkheid van haar leden en versterkt hun gemeenschappelijk referentiekader. Buiten die collectiviteit worden de besproken onderwerpen heel anders gewaardeerd. Vandaar ook dat een comedy-act totaal verkeerd kan vallen en het tot pijnlijke situaties kan leiden wanneer die voor outsiders wordt gedaan. In de conference en mijns inziens ook in de stand-upact speelt men met het gedeelde referentiekader van het publiek. Daarom wilden de jonge allochtonen weg uit Toomler en hun eigen Fresh Wagon beginnen. Het Toomler-publiek deelde hun referentiekader niet of onvoldoende.

Van den Berg voegt eraan toe dat een collectiviteit rijp moet zijn om aan cabaret te gaan doen. Hij ziet die rijpheid voor humor ontstaan wanneer er een verandering of aanzet tot verandering is in het sociaal-culturele leefklimaat van de eigen collectiviteit. Zulke veranderingen komen vaak door dingen van buiten: rampen, oorlogen of nieuwe inzichten. Maar ook van binnen uit kunnen veranderingen ingezet worden. Er kunnen spanningen ontstaan door rolconflicten. Bestaande normen en waarden kunnen strijdig worden geacht met het eigen leven, het verschil tussen ideaal en werkelijkheid kan te groot worden en daarmee wordt dat verschil een gewild thema voor grappenmakers (Van den Berg 1977). De emancipatiebehoefte van een aantal minderheden in Nederland en de onzekere en gevoelige discussie over hun plaats en rol in de Nederlandse maatschappij waren veranderingen in het leefklimaat. Een sociale beweging vond via stand-up een humoristische vertaling en een rijp comedy-publiek.

Inzichten uit de humorstudies

Wat alle ‘stand-uppers’ gemeen hebben is humor. Wellicht kunnen we uit de aard van die humor en hoe die gebruikt wordt het geheim van het succes van de stand-up comedy bij de tweedegeneratie immigranten begrijpen. Humor is vaak het bindende of versterkende element in vriendschappelijke relaties en binnen groepen. Ze wordt ook gebruikt om stroeve ontmoetingen wat makkelijker te laten lopen. Maar

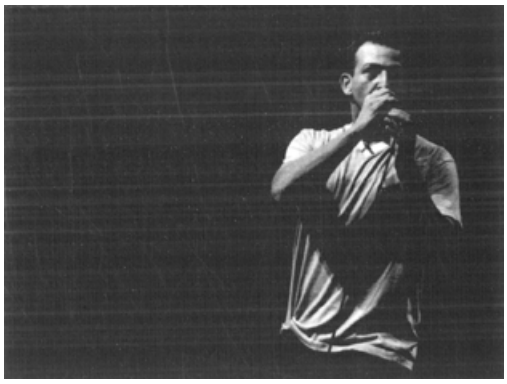
de humor van de ‘stand-uppers’ is niet alleen maar bevorderend voor de saamhorigheid. Ze is vaak agressief en haalt personen of instituties omlaag. Waarom?

Er bestaan drie groepen theorieën over het komische, die iets kunnen verklaren van het succes van de ‘stand-uppers’. Er zijn ‘superioriteitstheorieën’ die teruggaan op Plato en Aristoteles. Zij zagen humor vooral als het uitlachen van de ander. De filosoof Hobbes schreef in zijn boek *Leviathan* (1651) dat de lach een plotselinge triomf is, veroorzaakt door het plotselinge gevoel van voortreffelijkheid van onszelf in vergelijking met de zwakheid van een ander. Lachen wordt in dit soort theorieën gezien als een vorm van winnen. Men benadrukt het agressieve element in grappen en beweert zelfs dat alle grappen zo'n element bevatten. Hoe het ook zij, de terminologie van de cabaretier is agressief. Hij bedrijft bijtende satire met scherpe grappen en geeft het publiek er van langs totdat het zich kapot lacht en uit zijn hand eet. Agressieve grappen zijn zeer kenmerkend voor stand-up comedy. Dat soort grappen ontstaat alleen in kringen waar de conflictstof hoog opgestapeld ligt, bijvoorbeeld in de kring van zich emanciperende nieuwe Nederlanders. Hun humor lacht de tegenstander uit en probeert slachtoffers te maken waardoor ze zelf triomferen, althans tijdelijk verbaal aan de macht komen.

Het komische wordt ook wel verklaard als een methode om psychische spanningen te laten ontsnappen. Men noemt dit soort theorieën ‘ventieltheorieën’. Freud schreef in *De grap en haar relatie met het onbewuste* (1905) dat humor een zekere ‘lustwinst’ oplevert door een ‘bespaarde gevoelsinspanning’. Wanneer een ander naar alle waarschijnlijkheid gevoelens zal gaan uiten, bijvoorbeeld boos, verdrietig of wanhopig zal gaan worden, dan ben je volgens Freud bereid die ander daarin te volgen. Je wilt dezelfde emoties in jezelf laten ontstaan. Wanneer nu blijkt dat die ander niet echt voelt maar alleen maar schertst, is die emotionele bereidheid onnodig. Uit de bespaarde gevoelsinspanning ontstaat nu bij de toehoorder de ‘humoristische lust’ (Freud 1988, 270). Freud wees steeds op taboes en emotionele spanningen die in de lach afgevoerd worden. Het is duidelijk dat in de comedyclubs het lachen om etnische vooroordelen en rigide politieke correctheid, taboe doorbrekend kan zijn en opluchting kan veroorzaken.

Tegenwoordig houden humorwetenschappers zich vooral bezig met ‘incongruentietheorieën’. Pascal schreef al in de zeventiende eeuw dat niets méér lach veroorzaakt dan de wanverhouding tussen wat je verwacht en wat je ziet. Er klopt iets niet. Arthur Koestler beschreef in zijn boek *The Act of Creation* (1964) het vermogen van sommige mensen om op twee manieren tegen iets aan te kijken. Dat ‘bisociatief denken’ geeft de geest de mogelijkheid een creatieve sprong te maken die een nieuwe manier van waarnemen kan opleveren (Koestler 1964). Uit dat vermogen tot bisociatie kan volgens Koestler nieuwe wetenschap ontstaan maar ook kunst of humor. Het gaat bij creativiteit steeds om een cognitieve verschuiving, het verrassende zien van iets in iets anders.

De socioloog Davis probeert deze drie soorten theorieën te verzoenen. Hij laat zien dat humor culturele systemen ondergraaft. Grappen verstoren op allerlei



Afb. 8.1 Najib Amhali (foto: www.najibamhali.nl)

gebied de orde, ze ondermijnen het taalsysteem, zetten de logica op z'n kop, verstoren de rangorde tussen de schepsels, vallen sociale systemen aan en brengen het sociale rollenspel in de war (Davis 1993).

Wat betekent die ondermijning van het taalsysteem concreet voor de stand-up comedy? Naast allerlei woordgrappen valt vooral het accentueren van verschillen door het nadoen van dialecten op. Migrantencomedians gebruiken vaak de specifieke taaleigenaardigheden van hun groep om het verschil met de norm, correct Nederlands van autochtonen, duidelijk te maken. Vaak wordt het zogenaamd correcte als stijf en levenloos voorgesteld en de eigen taal als cool, hip en vitaal.

In de comedyclub presenteert iedere ‘stand-upper’ zich als minderheid en komt de minderheid plotseling aan de macht. Vaak bespot de comedian eerst zichzelf. De humor zit dan vaak in het dubbele van de persoon. Iemand als Najib Amhali heeft een uiterlijke identiteit - Marokkaan - en een innerlijke - Nederlands sprekend kind uit Krommenie dat opgegroeid is met de *Fabeltjeskrant*. Daarmee appelleert hij aan de ‘bisociatieve’ vermogens van het publiek. De comedian die ons vermaakt door zichzelf omlaag te halen, verhoogt in feite zijn status. Hij laat zien dat zijn kern superieur is aan zijn uiterlijk. Hij krijgt respect omdat hij humor heeft en de innerlijke kracht laat werken die een oppervlakkige handicap overwint (Davis 1993, 275).

Dat de comedian zich klein maakt, de lage status aanneemt van etnische minderheid, fysiek of geestelijk gehandicapte of sociaal-maatschappelijke paria geeft hem narrenvrijheid, het morele recht hoger geplaatsten te bespotten. Hij probeert een gevoel van onderlinge solidariteit te creëren bij het publiek en doet dat niet alleen vriendelijk en positief maar ook door sommige leden van het publiek scherp aan te vallen, ze tot bespotbare outsiders te verklaren. Dat bevordert het leedvermaak, het saamhorigheidsgevoel en de opluchting van de rest. Zulke scherpe humor zorgt

voor respect, controle over het publiek, er ontstaat een komische machtsverhouding, zij het op een aangename manier (Holmes en Marra 2002, 71).

Het spel met de hiërarchie komt in de stand-up comedy veel voor. Er worden voortdurend personen, instanties en ideeën omlaag gehaald en dat veroorzaakt nogal eens leedvermaak. Dit soort humor vereist hardhandigheid en is zeer geholpen met verbale agressie. Maar is omlaaghalen erg? Wel voor wie hoog in de hiërarchie verheven is en van zijn voetstuk gestoten wordt door een mindere. Maar voor iemand met een lage status is omlaaghalen iets positiefs, namelijk gelijkmaken, op gelijke voet brengen. Dit verklaart volgens mij waarom de comedians zich zoveel moeite geven om zichzelf laag te plaatsen op de maatschappelijke ladder: als buitenlander, jood, figuur met hazenlip, etcetera. Hoe dieper het aangevallen object valt, hoe hoger de comedian stijgt.

Het spel met de rangorde kan ook de vele grappen over seks in de stand-up verklaren. Grappen over biologische functies, poep, pies en seks, waar de critici van stand-up zo over vallen, zijn gelijkmakers. Schuine grappen bespreken de mens op zijn meest basale niveau, namelijk dat van dierlijk organisme. Het zijn dus vooral mensen met een hoge status, een hoog cultureel niveau die schuine humor erg vinden. Ze noemen die gemakkelijk omdat het altijd raak is en ze er zich niet boven kunnen verheffen. Alles wat zich hoog voelt, wordt omlaaggehaald wanneer het geassocieerd wordt met seks, poep en pies.

Humor valt ook sociale systemen aan waarin groepen mensen doorgaans vaste en voorspelbare posities krijgen toegewezen. Het komische haalt die voorspelbaarheid nu juist onderuit. Het normale wordt als abnormaal gezien en het abnormale normaal gemaakt. De allochtoon, immigrant of hoe we hem/haar verder ook genoemd hebben, is een sociologische constructie en die constructie wordt aan het wiebelen gebracht door de allochtone comedians. De comedian bespot graag de groep waartoe hij behoort. Dat kan groepsversterkend werken. Hij maakt graag gebruik van stereotypen, tot ergernis van de critici van de stand-upcomedy. Maar stereotypen kunnen ook hun waarde en positieve werking hebben. Ze bevatten vaak een kern van waarheid; ze kunnen helpen bij eerste kennismaking; ze zijn soms een geheim genoegen van de gestereotypeerde groep en versterken het waardesysteem van de groep. Bij de Comedytrain worden stereotyperingen zowel bevestigd als tegengesproken. Marokkanen worden vaak gezien als dieven. De overdreven bevestiging (‘als Marokkaan kom ik graag bij de mensen thuis’) is een geestige ontmaskering van dat vooroordeel. Het tegenspreken van een vooroordeel door comedians is alleen maar werkzaam als het humor oplevert. Vandaar dat negatieve karakteristieken graag overdreven worden. Erik van Sauers grapte dat tegenwoordig niemand meer bang voor hem is in de tram. Daarmee spreekt hij een oud vooroordeel tegen door het nog eens te benadrukken, het tot een retro-typering te maken.

Een nieuw komisch discours over integratie

Dat er op het gebied van integratie zoveel grappen gemaakt worden door de ‘stand-uppers’ komt omdat humor zich bij voorkeur bezig houdt met het terrein waar zich verschuivingen voordoen. Waar sociale lagen bewegen, waar knelpunten zijn in het maatschappelijk verkeer, waar tegenstellingen tussen oude en nieuwe opvattingen bestaan, waar ‘de collectiviteit in beweging is’, zoals Van den Berg stelde. Wanneer subculturen bezig zijn met integratie en assimilatie dan zijn ze voorwerp van grappen en maken ze ook zelf grappen. Daarvan zijn in de geschiedenis van de zwarte, orale cultuur vele voorbeelden te vinden. De comedyclub is een ideale plek voor een komisch discours over integratie. Er wordt elke avond spontaan een gemeenschap geconstrueerd die vrij is van sociale dwang. Meerderen en minderen bestaan er officieel niet. Maar gedurende het optreden zal de comedian bewijzen dat hij als mindere de meerdere van het publiek kan worden. Het duelachtige karakter van stand-up comedy houdt ook het risico in dat het de comedian niet lukt en dat hij de mindere blijft.

Stand-up comedy heeft het cabaret van de laatste tien jaar veranderd. Het is de kraamkamer geworden van nieuwe artiesten. De winnaars van de belangrijke cabaretfestivals zijn veelal uit de stand-up scene afkomstig. Ze vallen op door hun vrijheid en bedrevenheid in de omgang met het publiek. Een flink aantal van hen zijn tweedegeneratie allochtonen en aangezien het cabaret sinds 1980 sterk gericht is op de persoonlijke ervaring en het therapeutisch bespreekbaar maken van kwetsuren, is het niet vreemd dat ook zij de gelegenheid nemen te vertellen waar ze door heen gegaan zijn. Kenmerkend is hun zelfspot. In de eerste jaren van de Comedytrain maakte het groepje onbekommerd choquerende grappen over zichzelf en elkaar. Maar in de loop der jaren ontstond er toch een onuitgesproken fatsoenscode.

Giselinde Kuipers merkte dat er in Toomler drie geboden zijn bij het maken van etnische grappen: (1) Zelfspot is de beste humor. (2) Grappen moeten gericht zijn tegen hogeren in de hiërarchie. (3) Grappen gebaseerd op vooroordelen zijn fout, maar grappen over vooroordelen van anderen zijn goed. Het komt er op neer dat alleen allochtonen grappen kunnen maken over andere allochtonen (Kuipers 1999, 43). De stereotyperingen waar nieuwe Nederlanders onder geleden hebben worden in herinnering geroepen en onderuit gehaald. Iemand als Najib Amhali laat ook zien hoe eenvoudig vooroordelen kunnen ontstaan. De bijdrage aan het postkoloniale discours van de stand-up comedians helpt mee de allochtone levenssfeer normaal te maken, het vreemde minder vreemd maken. Door hun bijdragen is het autochtone ‘eigene’ niet meer vanzelfsprekend. Het kan gebeuren dat de autochtoon zich een vreemde voelt op een comedy-night. Het publiek is er anders dan hij gewend is, reageert luidruchtiger, is minder verkrampt als het om het lachen om etnische verschillen gaat.

Het is opvallend dat ook de weinige vrouwen die slaagden als ‘stand-upper’ toonaangevend zijn geworden in het hedendaagse cabaret. Cabaretdiva's als Conny

Stuart, Jasperina de Jong, Adèle Bloemendaal en Jenny Arean schreven zelf geen teksten, stonden niet bekend als grote conferenciers, waren zangeressen of komische actrices. Maar met Brigitte Kaandorp en later Lenette van Dongen en Sanne Wallis de Vries is er een nieuw type vrouw op het cabarettoneel verschenen: de vrouw die zichzelf creëert. In de beste stand-up traditie zichzelf omlaaghalend om even later te triomferen, grof gebekt maar gevoelig, zelfverzekerd maar twijfelend aan alles, uiterst persoonlijk maar herkenbaar voor hun hele generatie. Ze kiezen uiteindelijk toch voor het theater omdat ze daar, meer dan in de comedyclub, gelegenheid hebben om hun verhaal te vertellen zonder de dwang van voortdurende oneliners en met meer subtiliteit.

Buiten de kring van Toomler ontwikkelden zich Nilgün Yerli en Jetty Mathurin als cabaretières die hun culturele achtergrond expliciet inzetten in hun werk. Mathurin probeert een positief zwart beeld te zetten tegenover de koloniale stereotypen en Yerli gebruikt vooroordelen als spiegels om het publiek met zichzelf te confronteren (Boone 2003). Het publiek dat comedyclubs bezoekt, is veel gemengder dan in het vroegere cabaret. Allerlei minderheden lachen hier om en met elkaar. De nieuwe comedians maken grappen die oude niet mogen maken. Stand-up comedy is uitgegroeid tot een plezierige contactzone tussen oude en nieuwe Nederlanders, en tussen nieuwe Nederlanders onderling. De etnische diversiteit wordt er door middel van stereotyperingen bevestigd maar tegelijk ook ontkracht door het humoristisch destabiliseren van bestaande opinies. Het krampachtige van de politieke correctheid verdwijnt er. Er is een voortdurend gevecht om respect gaande dat de comedian en ook de groep die hij vertegenwoordigt dient te winnen. Alles begint en eindigt met de lach bij de comedians. Maar dat wil niet zeggen dat er geen opvattingen en standpunten uitgewisseld worden. De opvattingen van komieken zitten in hun grappen verstopt zoals de voedingsstoffen in het fruit, zoals bekend hoogst noodzakelijk voedsel dat zich voordoet als een prettige versnapering.

Jacques Klöters

25 mei 1991. De opening van de tentoonstelling Double Dutch. 9. Van allochtoon naar kunstnomade

Op 25 mei 1991 vond in de rustige provinciestad Tilburg de opening plaats van de tentoonstelling *Double Dutch*. De vele belangstellenden werden toegesproken door Rasheed Araeen, kunstenaar en publicist, woonachtig in Londen, maar van Pakistaanse origine. Araeen was voor de gelegenheid overgekomen. De bezoekers betraden vervolgens de tentoonstellingsruimte, een middelbare school die op de nominatie stond afgebroken te worden. Voordat de slopersbal toesloeg mocht het gebouw nog eenmaal glanzen. De school was opgeknapt tot een voorbeeldig zalencomplex. In zeven voormalige klaslokalen en twee gangportalen waren uiteenlopende, grootschalige installaties te zien van negen verschillende kunstenaarsduo's. Het meeste werk was speciaal voor de gelegenheid gemaakt, op locatie en in nauwe onderlinge samenwerking.

Wat de tentoonstelling zo bijzonder maakte, was de samenstelling van de kunstenaars. Van elk duo was de een van Nederlandse afkomst en de ander woonachtig in Nederland maar afkomstig uit een ander land en cultuurgebied. *Double Dutch* was opgezet als een laboratorium waarin artistieke en culturele wisselwerking fungeerden als bron voor creativiteit.

De samenstelling van de deelnemers was op verschillende wijzen tot stand gekomen. Sommige kunstenaars waren direct benaderd. Maar er was ook een oproep geplaatst in de *BK krant* waarin kunstenaars werden uitgenodigd om op zoek te gaan ‘naar een in Nederland werkzame partner uit een andere dan de eigen cultuur om mee samen te werken’. Het uitgangspunt was niet de geografische herkomst, of ‘het migrant zijn’ van de kunstenaar, maar zijn of haar culturele bagage, nieuwsgierigheid en de artistieke wil om culturele grenzen over te steken. De advertentie leverde 180 reacties op. Een selectiecommissie koos negen kunstenaars uit op basis van hun oeuvre en hun voorstellen. Sommige kunstenaars meldden zich aan als koppel, anderen leerden hun medekunstenaar pas kennen in het kader van het project.

Organisator Jack Mensink trachtte zoveel mogelijk kunstenaars in de weken voorafgaande aan de opening in het gebouw te verzamelen om zo synergie te bereiken. Feitelijk was de samenwerking al een half jaar eerder begonnen. Het uitwisselen van informatie, ideeën en energie was een integraal doel van de onderneming. Deze aanloop was dan ook onderdeel van het project en mede onderwerp van de documentatie in de catalogus, de begeleidende video en het educatieve materiaal. Het uitgangspunt was een open, eerlijke en gelijkwaardige ontmoeting tussen vakgenoten.

Het proces dat gepaard ging met de productie van de negen installaties, was allereerst bedoeld als artistiek experiment, maar kan ook gezien worden als metafoor voor de sociale omgang binnen een multiculturele samenleving. Zoals te verwachten was leverde het experiment wisselende resultaten op: van spannende, onverwachte en meeslepende kunstwerken tot hybride werken die getuigden van communicatieproblemen.

Double Dutch vormt met zijn gepassioneerd geloof in de creatieve kracht van culturele en artistieke uitwisseling een hoogtepunt in een golf van activiteiten die halverwege de jaren tachtig begon, en halverwege de jaren negentig weer wegebde. In deze periode werden tal van initiatieven ontplooid om ‘de allochtone kunstenaar’ (zoals die in het begin van deze periode genoemd werd) te ontdekken, te presenteren en te integreren. In de maand mei van het jaar 1991 lijkt het omslagpunt te liggen.

Enkele weken voor de opening van *Double Dutch*, op 3 mei, hield Chris Dercon de openingsspeech van *Het Klimaat*, een verzameling van kleine en grote tentoonstellingen die een inventarisatie beoogde van ‘buitenlandse’ kunstenaars die in Nederland woonden en werkten. Het initiatief hiertoe was een jaar eerder genomen door het Centrum Buitenlanders Dordrecht, samen met regionale collega-instellingen in Zuid-Holland. Voor de organisatie benaderden zij de Culturele Raad Zuid Holland. Om tot een verantwoorde keuze te komen legde de Gate Foundation, in 1987 opgericht in Amsterdam, op verzoek een documentatiesysteem aan van circa tweehonderd in Nederland woonachtige kunstenaars van buitenlandse afkomst. Els van der Plas, directeur en oprichter van de Gate Foundation werd een van de organisatoren van *Het Klimaat*.

Het initiatief mondde uit in dertig tentoonstellingen in galeries en tentoonstellingsruimtes, verspreid door Nederland, maar geconcentreerd in Zuid-Holland. Daarnaast werden discussies georganiseerd. Twee regionale musea werden erbij betrokken: de Lakenhal in Leiden en Het Prinsenhof in Delft. In de selectie werd het begrip ‘buitenlands’ algemeen en neutraal opgevat om stigmatisering te voorkomen (Van der Plas 1991, 43). Wel wilde men zorgen voor ‘voldoende niet-westerse inbreng’ (ibidem). Zeventig kunstenaars namen deel aan de manifestatie. Anders dan bij *Double Dutch* werden geen Nederlandse kunstenaars uitgenodigd, zodat het stigma van de afzondering toch op de loer lag. Om de schijn van willekeur te vermijden werd een verbindend thema geformuleerd: ‘In contact met het vreemde,

kom je tot jezelf' (Wijle 1991, 9). Er werd specifiek gezocht naar kunstwerken die hun eigenheid of kwaliteit aan de veronderstelde culturele confrontatie dankten. Maar in de interviews met de zeven kunstenaars die in de Lakenhal exposeerden, werd hun culturele herkomst slechts incidenteel en met moeite met hun werk in verband gebracht.

Tussen *Het Klimaat* en *Double Dutch* in ten slotte, van 21 tot 24 mei 1991, organiseerde de Jan van Eyck Academie in Maastricht een symposium over culturele identiteit met als titel *Cultural Identity: Fiction or Necessity*. Het vond plaats op instigatie van de organisatoren van *Het Klimaat* en bleek een gelukkige greep, omdat het begrip 'culturele identiteit' het sleutelbegrip leek in het begrijpen en interpreteren van de ontwikkelingen die in beide tentoonstellingen werden aangesneden.

1985-1990: de inventariserende fase

Bovengenoemde concentratie van activiteiten rond het fenomeen van de 'allochtone', 'buitenlandse' of 'niet-westerse' kunstenaar als collectieve categorie, kwam niet uit de lucht vallen. In de jaren zeventig was het idee van de 'buitenlandse kunstenaar' nog geen onderwerp in de kunstwereld. Ze waren er echter wel degelijk en menigeen speelde een rol van betekenis. Dat gold bijvoorbeeld voor de multimediakunstenaar Cardena (Colombia), de conceptuele kunstenaar Stanley Brouwn (Suriname), Sigurdur Gudmundsun (IJsland), of het kunstenaarsduo Ulay en Abramovic (Duitsland en Joegoslavië). Maar hun herkomst vormde geen onderwerp van gesprek, laat staan van speciale activiteit. In de jaren tachtig werd dat anders.

In de jaren zeventig hadden diverse grootschalige migraties plaatsgevonden. Door actieve werving kwamen veel migranten naar Nederland, eerst uit zuidelijk Europa en vervolgens uit Marokko en Turkije. Rond de onafhankelijkheid van Suriname in 1975 trokken vooral hindoestaanse Surinamers naar Nederland. Daarnaast was er een omvangrijke gemeenschap van gevluchte kunstenaars en intellectuelen uit Latijns-Amerika die in Nederland van zich deed spreken. De immigranten nestelden zich blijvend en zichtbaar in de Nederlandse samenleving, en werden onderwerp van politieke beleidsvorming.

Door de brede migratiestromingen werden de kunstenaars van niet-Nederlandse herkomst met andere ogen bezien. Ze werden als het ware losgemaakt van hun professie en collega's en herplaatst in de categorie van hun land- en cultuurgenoten. Er ontwikkelde zich een bijbehorende terminologie, die verliep van gastarbeiders, etnische minderheden, naar allochtonen. Zo zag in 1982 de nota *Cultuur van etnische minderheden* het licht.

Tegelijkertijd vond er in de kunstwereld zelf een tegengestelde ontwikkeling plaats. Steeds vaker en heftiger werden vraagtekens gezet bij de zelfbenoemde alleenheerschappij van de westerse moderne kunst. Dat gebeurde zowel op theoretische als op pragmatische gronden. Het viel niet langer te ontkennen dat overal ter

wereld kunstenaars actief waren in een vergelijkbaar idioom. Voorheen leek de moderne kunst een westerse exclusiviteit en fungeerde de niet-westerse kunst slechts als inspiratiebron. Nu werd de moderne kunst langzamerhand een wereldwijde, polycentrische activiteit, uitgeoefend door een ambitieuze en mobiele bovenlaag. Dat hield in dat jonge kunstenaars uit Azië, Afrika en Latijns-Amerika zich actief mengden in de hedendaagse artistieke ontwikkelingen. Daarvoor zochten zij vaak nieuwe locaties met meer mogelijkheden. Als gevolg hiervan nam in Nederland het aantal (jonge) kunstenaars van niet-Nederlandse herkomst snel toe. Velen kwamen studeren aan Nederlandse academies of volgden postdoctorale opleidingen, die vanaf het eind van de jaren tachtig wereldwijd recruteerden. Anderen kwamen hier vanwege het sociaal-culturele klimaat, bij toeval of vanwege de liefde

Deze twee ontwikkelingen zorgden voor verwarring en vroegen om actie. Rond 1985 kwamen er initiatieven los die probeerden de veranderingen in kaart te brengen. Bij velen ontwikkelde zich de overtuiging dat in Nederland tal van kunstenaars woonden die ten onrechte onbekend waren en die de weg naar de kunstinstellingen niet kenden. Wellicht konden zij een verrijking betekenen ten aanzien van de vigerende Nederlandse of westerse kunstopvattingen.

De eerste poging tot inventarisering vond plaats rond 1985 in Rotterdam, door een samenwerkingsverband van het Centrum Beeldende Kunst, de Rotterdamse kunststichting en het Museum voor Volkenkunde (inmiddels het Wereldmuseum). Dit stond bekend als het KEM-project (Kunst van Etnische Minderheden). De stuurgroep stelde enkele onderzoekers aan, zelf ook van niet-Nederlandse herkomst. De onderzoeksgroep legde van honderden kunstenaars een adressenlijst en diaarchief aan. Het eindrapport werd in oktober 1987 gepresenteerd, maar de beoogde manifestatie werd nooit gerealiseerd. Wel kwam een videoproductie tot stand, *Zonder titel* (1986), over het werk van elf beeldende kunstenaars: ‘met de film wordt geprobeerd een bijdrage te leveren aan een brede erkenning van de kwaliteit van het “verborgen circuit” van allochtone beeldende kunstenaars’. Ook profiteerde de tentoonstelling *Schakels* (Museum voor Volkenkunde 1988/89) van de bijeengebrachte kennis, en werd een deel van de informatie gebruikt door de Gate Foundation die de taak van inventarisatie daarna in feite overnam.

Eveneens in 1985 was in de Nieuwe Kerk te Amsterdam de tentoonstelling *Farawe. Acht kunstenaars van Surinaamse oorsprong* te zien. In de fraaie catalogus combineerde Emile Meijer, oud-directeur van het Van Gogh Museum, interviews met persoonlijke beschouwingen. De achter in het boek opgenomen adressenlijst van de kunstenaars gaf al aan dat ook hier een emancipatorische doelstelling werd nagestreefd. Het was een oproep aan het Nederlands kunstcircuit om deze kunstenaars niet over het hoofd te zien. Aan het eind van hetzelfde jaar ging in De Beyerd in Breda *Signalen van buiten* open, van conservator Sonja Herst. De tentoonstelling maakte deel uit van een serie onder de titel *Mens en Omgeving*, die gekenmerkt werd door een geëngageerde maatschappelijke visie op kunst. Dit zesde deel besteedde aandacht aan ‘kunstenaars van buitenlandse herkomst die al enige tijd in Nederland

wonen en werken. Is de wisselwerking tussen land van herkomst en nieuwe omgeving visueel aantoonbaar?' was de vraag (Herst en Oomen 1985, 1).

In 1987 organiseerde het Museum voor Volkenkunde Rotterdam de tentoonstelling *Schakels*, werk van negen 'in Nederland werkende schilders, die hun wortels hebben in een andere cultuur dan de onze' (Reedijk 1988, 1). Ze werden gezien als 'schakels (...) tussen de westerse en niet-westerse culturele tradities' (ibidem). Samensteller Mili Milosevic stelde als een der criteria: 'In hun werk diende een dubbele culturele binding zichtbaar te zijn' (Milosevic 1988, 3). De tentoonstelling vormde op haar beurt weer een schakel in een serie tentoonstellingen van migrantenkunstenaars die het museum vanaf 1987 organiseerde.

In hetzelfde jaar richtte kunsthistorica Els van der Plas de Gate Foundation op. De stichting hield zich in eerste instantie bezig met het promoten van Japanse, later Aziatische kunstenaars in Nederland en van Nederlandse kunstenaars in Azië. Gaandeweg verbreedde het arbeidsveld zich tot mondiale kunst, maar ook tot de activiteiten van kunstenaars van niet-Nederlandse herkomst in Nederland.[1] In Den Haag werd in 1988 in Pulchri Studio de tentoonstelling *Turkse kunstenaars in Holland* getoond. In 1989 opende de tentoonstelling *Zover het oog reikt* in het Provinciehuis in Den Bosch met een tiental 'buitenlandse' kunstenaars.

In de periode 1989/1990 organiseerde de in 1987 opgerichte Artotheek Zuidoost, in Amsterdam, een estafettetentoonstelling *De stad*, *een wereld*. Het project omvatte tien opeenvolgende solotentoonstellingen van kunstenaars met een niet-Nederlandse achtergrond. Er verscheen een cassette met monografieën in de vorm van paspoorten. Als resultaat van dit project werden twee van de kunstenaars, Iene Ambar en Mauricio Rubinstein, uitgenodigd deel te nemen aan de Biënnale van Havana in 1992. De Arthoteek was in feite de eerste culturele voorziening in dit Amsterdamse stadsdeel, en de mondiale bevolkingssamenstelling vroeg om dit soort initiatieven.

In al deze tentoonstellingen vonden opvallend weinig verdubbelingen plaats wat betreft de participanten. Het gemeenschappelijk doel was vooral het opsporen en signaleren van het werk van vele kunstenaars met een niet-Nederlandse achtergrond. De initiatiefnemers gingen op ontdekkingsreis en wilden hun omgeving de onbekende schatten tonen. In 1989 evalueerde de Raad van de Kunst de inspanningen vanaf 1982 in een rapport onder de titel *De kunst van het artisjokken eten*. Ondanks de genoemde initiatieven constateerde men dat er verdere steun nodig was voor de 'allochtone kunstenaars' en dat van alle disciplines de beeldende kunst het minst gebruik maakte van de mogelijkheden tot ondersteuning.

Wereldkunst

De aandacht voor en de discussie over migrantenkunstenaars was verbonden met de aandacht in Nederland voor de mondialisering van de moderne kunst. In beide opzichten volgde de Nederlandse kunstwereld de ontwikkelingen in de omringende

buurlanden. Zo was in 1980 voor het eerst een tentoonstelling te zien over moderne Afrikaanse kunst, een overname uit Berlijn, in het Tropenmuseum Amsterdam. Met vergelijkbare initiatieven op kleinere schaal leidde dit in 1985 tot een door het Tropenmuseum georganiseerd symposium over moderne kunst uit ontwikkelingslanden, waarin geprobeerd werd vanuit de volkenkundige sector een brug te slaan naar de moderne kunstmusea. De kunstmusea waren toen nog nauwelijks geïnteresseerd. In 1988 volgde in het Museum voor Volkenkunde Rotterdam *Kunst uit een andere wereld*, in 1988/89 in Schiedam *Bida na Kolo* over Antilliaanse kunst, en in 1989 UABC, een grote tentoonstelling van Latijns-Amerikaanse kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam. Deze signalerende tentoonstellingen werden in de jaren negentig voortgezet.

Sterker nog dan deze Nederlandse producties was het effect van *Les Magiciëns de la Terre*, een tentoonstelling die in 1989 in Parijs werd gehouden. Het betrof een groots opgezet spektakel: een groep conservatoren onder leiding van Jean-Hubert Martin was jaren lang bezig geweest om overal ter wereld - op individuele basis - belangwekkende kunstenaars te vinden, in het westen en daarbuiten. Op het uiteindelijk resultaat was nogal wat af te dingen. Er waren nogal wat regio's overgeslagen, en de selectie van niet-westerse kunstenaars verried meer volkenkundige dan artistieke criteria. Terwijl deze laatste duidelijk wel ten grondslag lagen aan de keuze voor de westerse modernen. Maar de onderliggende boodschap van het inclusieve, mondiale perspectief en van het loslaten van het eenduidige verhaal van het modernisme kwam luid en duidelijk over.

Minder spraakmakend, maar in dit kader zeker van belang, waren de buitenlandse tentoonstellingen met werk van migrantenkunstenaars. Het bekendste voorbeeld is *The Other Story* (Londen 1989), georganiseerd door Rasheed Araeen. De militante Araeen, zelf ook kunstenaar, eiste een herschrijving van de Engelse kunstgeschiedenis waarin gekleurde kunstenaars de plek krijgen die hen toebehoort. Vanuit hetzelfde perspectief begon Araeen in 1987 het tijdschrift *Third Text*. Al deze nationale en internationale producties en de vele publicaties die er bij verschenen, vormden het decor waartegen *Double Dutch* zich afspeelde.

De aanloop naar *Double Dutch*

Jack Mensink had gestudeerd aan de kunstacademie van Tilburg. Niet-westerse kunst was een logisch onderdeel van het perspectief van de beginnende kunstenaar. Na zijn afstuderen in 1984 reisde Mensink met enkele vrienden naar Turkije: een eerste ontmoeting met een niet-Europese culturele traditie. Istanbul was indrukwekkend, de gebouwen, de moskeeën, de sfeer... Hij kwam veel bij mensen thuis, en raakte gefascineerd door de Turkse cultuur. Hij bezocht ook de plaatselijke academie maar was weinig onder de indruk van het brave impressionisme dat het beeld toen bepaalde.

Terug in Tilburg leerde Mensink Mehmet Sar kennen, de Turkse directeur van het Centrum Buitenlanders in Tilburg. Uit een vriendschappelijk contact ontstonden initiatieven waaronder het idee voor de tentoonstelling *Zover het oog reikt* (1989) in het Provinciehuis in Den Bosch. Zijn reis naar Turkije had Mensink geïnspireerd en hij vroeg zich af of kunstenaars van buiten die in Nederland terecht waren gekomen een soortgelijke fascinatie voor het verschil zouden hebben opgevat. Sar bracht het geld bijeen en Mensink trok het land door op zoek naar kunstenaars van buitenlandse komaf. Hij zocht vooral via allerlei welzijnsinstanties maar ook via kunstinstellingen. Al snel bleek dat de meeste kunstenaars het vervelend vonden vanwege hun etniciteit benaderd te worden.

In juli 1989 werd in Tilburg de Stichting Kunst Mondiaal opgericht. ‘De stichting wil onderzoeken hoe de wederzijdse beïnvloeding van westerse en niet-westerse culturen tot nieuwe vormgeving kan leiden’ (Smits 1991, 7). Als eerste grote project van de stichting werd het project *Double Dutch* gestart, naar een idee van Mensink, die tevens de samensteller werd. *Double Dutch* zou kunstenaars met culturele nieuwsgierigheid bij elkaar brengen, opdat ze samen nieuwe werelden konden scheppen. ‘Voor alle kunstenaars is het besef van een dubbele culturele binding een belangrijk deel van het kunstenaarschap’, schreef Mensink in de catalogus (Mensink 1991, 8). Het algemene motto van *Double Dutch* was ‘kunst aan de macht’. Het project spitste zich toe op samenwerking, in een een-op-een-relatie. De kunstenaars moesten met de billen bloot. Die houding hing samen met Mensinks? eigen werk: ‘Ik maakte installaties, vaak op locatie, dat wilde ik voor *DD* ook.’ In 1990 begonnen de voorbereidingen. Vele kunstenaars reageerden op de uitnodiging, van wie velen positief. Een belangrijke reden voor het succes was ongetwijfeld dat het een kunstenaarsinitiatief was. Mensink benaderde de deelnemers in eerste instantie als een enthousiaste collega met wie een spannend avontuur te beleven viel. Na een langdurige selectieprocedure bleven er negen duo's over.

Van de negen aan *Double Dutch* deelnemende kunstenaars ‘van niet-Nederlandse herkomst’ zijn er nog vijf actief. Hen heb ik voor dit hoofdstuk in 2002 geïnterviewd. Boetje Patirama en Bianca Tangande zijn voorzover bekend gestopt met kunst maken. Eddie Hara was destijds alleen voor studie in Nederland. Hij is jaren geleden verhuisd van Indonesië naar Zwitserland, waar hij is getrouwd en verder werkt. Kunal Chatterjee was destijds decorbouwer bij het Muziektheater en niet in eerste instantie als kunstenaar actief. Marlyn Dunker ging terug naar Curaçao, daarom heb ik met haar gecorrespondeerd. De negen Nederlandse counterparts zijn allen nog als kunstenaar werkzaam.

De ervaringen van de deelnemende kunstenaars voor, tijdens en na *Double Dutch* zijn in laatste instantie individuele ervaringen. Toch weerspiegelen de belevenissen van deze kleine groep vertegenwoordigers de ervaringen van veel kunstenaars van niet-Nederlandse herkomst in het decennium 1985-1995: hoe ze hun plaats zochten in de nieuwe omgeving, hoe ze daarin benaderd werden door Nederlandse relaties en instellingen, en hoe dit alles van invloed was op de rol die hun eigen cul-

turele bagage speelde in hun werk. *Double Dutch* was enerzijds een tentoonstelling met een geheel eigen signatuur, en anderzijds was het een typisch product van zijn tijd.

Nour-Eddine Jarram

Nour-Eddine Jarram, in 1956 geboren in Casablanca, groeide op in een familie waarin beeldende kunst geen plaats had. Zijn keuze voor de Academie des Beaux Arts was dan ook niet vanzelfsprekend. Maar zijn drang om te schilderen en te tekenen was te groot om te bedwingen. De academie was een vrijplaats, ook sociaal. In het ouderlijk huis bestond nagenoeg geen privacy. ‘Eindelijk kon ik mezelf zijn’, vertelde Jarram later. De academie vormde een enclave in Marokko. Het kunstonderwijs was westers, maar dan wel van traditioneel academische aard, zoals in Europa zelf nog maar weinig bestond. De studenten werden geschoold in het natekenen van gipsmodellen, stillevens en landschappen. Het vak modeltekenen vormde een onthutsende inbreuk op de kuisheidsnormen thuis.

Na de voltooiing van de opleiding wilde Jarram zich verder ontwikkelen. Hij realiseerde zich de beperkingen van de academie in Marokko en hoopte elders nieuwe uitdagingen te vinden. In een overzicht van kunstopleidingen in Europa, stootte hij min of meer bij toeval op de AKI in Enschede. Daar kwam hij in 1979 aan en hij is er nooit meer weggegaan. In zijn academiejaren vond hij enkele inspirerende leraren. Hij ontwikkelde een vrije werkwijze, half abstract, met organische vormen in een spontane manier van werken. Naast het schilderen begon hij ook te tekenen, in een surrealistisch idioom. Langzaam ontwikkelde zich een tweedeling in zijn werk: spontane, intuïtieve tekeningen, waarin hij zich kon laten gaan enerzijds, en programmatische, overdachte, geregisseerde schilderijen anderzijds.

Na het voltooien van zijn opleiding ging het voorspoedig met zijn carrière. Hij publiceerde enkele tekeningen en een tekst in het tijdschrift *Code*. Er was interesse voor zijn werk en hij verbond zich aan de opkomende galerie The Living Room in Enschede. Hij nam deel aan een groepstentoonstelling in 1984, en kreeg hetzelfde jaar een solotentoonstelling. Hij was op dat moment de enige Marokkaanse kunstenaar met enige bekendheid in Nederland. Zijn achtergrond speelde in die tijd voor hem zelf nauwelijks een rol. Maar door de Nederlanders in zijn omgeving werd hij er steeds aan herinnerd. Met name door de vraag hoe dat toch zat met het verbod op afbeeldingen in de islamitische wereld. Steeds maar weer werd die hem gesteld. Jarram was best bereid uit te leggen dat er op dat verbod allerlei uitzonderingen zijn. Maar de hardnekkigheid waarmee de vraag keer op keer weer opdook, werkte benauwend.

Op zijn eerste solotentoonstelling besloot Jarram deze kwestie maar aan te snijden. Hij maakte grote schilderijen in gloeiende kleuren, waarin hij gebruik maakte van islamitische motieven: brede banden opgebouwd uit koranteksten geschilderd

in rechthoekig Koefisch schrift. Maar hij suggereerde op schilderkunstige wijze gezichten in de tussenruimtes en nam zo stelling tegen het fundamentalisme. De tentoonstelling werd goed ontvangen en leidde tot een uitnodiging voor de tentoonstelling *Signalen van buiten*, die in 1985 in De Beyerd in Breda gehouden zou worden.

Jarram hield zich afzijdig van tentoonstellingen en initiatieven waarvoor hij expliciet gevraagd werd op grond van zijn Marokkaanse of Arabische achtergrond. Hij wilde als zelfstandig, individueel kunstenaar beschouwd en gewaardeerd worden. Dat laatste gebeurde ook. In 1988 werd hij een van de winnaars van de Koninklijke Subsidie. Hoewel het hem aan succes en erkenning niet ontbrak, lieten bepaalde kanten van de publieke respons hem niet met rust. De eeuwige discussie over het beeldverbod en bepaalde exotiserende interpretaties van zijn werk irriteerden hem meer en meer. ‘Ik hoefde maar een lijn op papier te zetten en mensen zagen daar al iets typisch Marokkaans in. En was het niet de lijn, dan was het wel mijn kleurgebruik.’

De opgebouwde irritatie monde aan het eind van de jaren tachtig uit in een serie programmatische schilderijen waarin hij de vooroordelen, reacties en ideeën in een grote serie werken van zich af schilderde. Het zijn aandacht trekkende felkleurige doeken waarin het ‘east meets west’ van commentaar werd voorzien. Niet meer indirect en subtiel: hij spoog het uit. Jarram citeerde islamitische figuratieve kunst, parafraseerde westerse oriëntalisten als Ingres, en verwees naar Arabische bronnen van bekende ‘westerse’ cultuurgoederen (zie kleurkatern afbeelding IX). Hier moest iets rechtgezet worden: ‘Ik voelde me slecht begrepen, men gaf een verkeerde (stereotype) interpretatie van mijn achtergrond. Ik moest het eerst zelf maar eens laten zien, daarna kon ik verder met mijn leven.’ Hij liet de schilderijen zien in een solotentoonstelling in The Living Room, onder de titel *Reconquista* (1990).

In datzelfde jaar werd hij benaderd door Hugo Kaagman, die inmiddels ook was toegetreden tot The Living Room, om mee te doen met *Double Dutch*. Hij aarzelde in eerste instantie:

> Ik voelde er weinig voor in een minderhedenhoek terecht te komen. Ik had eerst ook weinig zin om mee te doen met *Double Dutch*. Later, toen het duidelijk werd dat het niet om minderheden ging maar om artistieke wisselwerking heb ik het geaccepteerd, ook omdat Hugo enthousiast was en we samen kunnen werken (Faber 1991, 68).

Kaagman herkende iets in Jarrams werk van zichzelf, noemde hen ‘cross-overs’. Maar hun verhouding/samenwerking was niet altijd in balans. Jarram: ‘Kaagman interesseerde zich meer voor mijn cultuur, dan ik voor de zijne. Maar het werken vanaf meerdere culturele gezichtspunten inclusief de Nederlandse, en de samenwerking was een stapje verder.’

Tijdens de voorbereiding brak de Golfoorlog uit (januari 1991). Hun dialoog kreeg plots een navrante internationale context. De gebeurtenis kleurde vooral de wandschildering waaraan ze werkten: boven de gestencilde skyline van Amsterdam lieten ze een klassieke figuur van een islamitische heilige zweven, uitgevoerd in een figuratieve kalligrafie. Tussen skyline en heilige is de lucht bezaaid met gevechtsvliegtuigen, soldaten, tanks en de gezichten van de hoofdrolspelers van het conflict.

Daarnaast maakten ze samen een tweeluik waarin de één een portret maakte van de ander. Het werd een wederzijds spel van clichés: 'Ik schilderde hem zoals ik hem niet zag, in djellaba.'

In dezelfde periode werd Nour-Eddine Jarram ook gevraagd om deel te nemen aan *Het Klimaat*. 'Daar had ik het moeilijker mee. Ik werd benaderd op grond van mijn "anders zijn". Daarom heb ik voorgesteld alleen te exposeren, niet in een buitenlandergroep.' Hij kreeg een solotentoonstelling in Stroom, in Den Haag. Daar liet hij zijn oudere en recente werken zien over de relatie tussen het Westen en de islam. Zijn loopbaan is sindsdien in een rustiger vaarwater terechtgekomen, zoals ook zijn werk is verstild. 'Ik heb te hard geschreeuwd, daar krijg je pijn in je keel van', zegt hij zelf. 'Ik heb alles gezegd wat ik moest zeggen. Daarna keer je terug naar jezelf, naar binnen toe, naar het oorspronkelijk vuur.' Naast de emotionele tekeningen, die hij onverminderd blijft maken, exploreert hij nu in zijn schilderijen bijna op meditatieve wijze het landschap. Landschappen, op liggend formaat, bruin, grijs, blauwig met lage horizon, hoge luchten, die wel geworteld lijken te zijn in de noordelijke romantiek. Af en toe kronkelen geometrische vormen als een platte afrastering door de landschappelijke diepte. Opvallend genoeg houdt de vraag die hem vijftien geleden zo irriteerde, hem nu nog bezig: wat wel en wat niet af te beelden. Het gegeven van de profeet Mohammed die zo'n centrale plaats speelt in de geloofswereld maar die niet afgebeeld mag worden, is voor hem een symbolisch artistiek dilemma geworden: hoe geef je gestalte aan een alom aanwezige afwezigheid. Maar nu is het zijn eigen vraag.

Diana Blok

Diana Blok werd in 1952 geboren in Montevideo, Uruguay, als dochter van een Nederlandse diplomaat en een Argentijnse vrouw. Daarna woonde ze achtereenvolgens in Argentinië, Guatemala en Mexico. Als kind maakte ze de turbulente jaren in Latijns-Amerika van nabij mee. Burgeroorlog, vulkaanuitbarstingen en ander drama waren dicht in de buurt. Ze leefde een feller leven dan haar Nederlandse tijdgenoten, in een bedreigender omgeving. Haar laatste jaren in Mexico waren niet prettig, en ze nestelde zich zonder heimwee in Nederland, in 1975, 21 jaar oud. 'Ik voelde me zo vrij hier!'

Ze ging kunstgeschiedenis studeren, maar kwam er snel achter dat ze niet alleen de kunst van anderen wilde bestuderen, maar ook zelf kunst wilde maken. Na een

kort verblijf op de Rietveldacademie leerde ze het vak van fotograaf als assistente van verschillende modefotografen. Daarna waagde ze zich zelf op het gebied van autonome en opdrachtfotografie. Drie jaar lang werkte ze samen met Marlo Broekmans. In 1980 brak ze door (samen met Broekmans) met de tentoonstelling en publicatie *Invisible forces*: geënsceneerde studiofotografie met naaktmodellen. Het werk met een mysterieuze lading sloeg aan. In de loop van de jaren tachtig bouwde ze haar naam op, ook internationaal. Met de landen van haar jeugd hield ze zich niet (bewust) bezig. Wel met India bijvoorbeeld, waar ze een keer of vijf, zes heen reisde, om reportages te maken en rond te reizen. Maar als je zelf niet naar je roots zoekt, zoeken de roots jou.

In 1989 kreeg ze een uitnodiging om in Mexico te exposeren. Het moment en de context waren goed. Ze was bezig geweest met Frida Kahlo, en omdat ze terugkeerde met een beroepsmatig doel, speelden haar negatieve jeugdervaringen geen grote rol meer. De reis opende een deur naar haar verleden. Twee jaar later volgde een uitnodiging naar Guatemala te komen, en Colombia. En nu zeer recent (2002) klopt Uruguay aan, haar geboorteland. Het is alsof ze haar zwerfjeugd in omgekeerde volgorde nog eens doorloopt.

In de loop van de jaren tachtig had ze zich in haar werk gericht op haar naaste omgeving, haar familie en vrienden. Directe portretten, onverhuld, resultaat van een project van vijf jaar. In 1990 zag een uitgever er een boek in: *Bloodties and other bonds*. Met dat werk in portefeuille haalde ze een grote foto-opdracht binnen voor de Nederlandse inzending van de wereldtentoonstelling in Sevilla: een portretserie van Nederlanders. Het werden haast clichématige type-portretten. Deze twee series flankeren *Double Dutch*.

Voor *Double Dutch* werd ze rechtstreeks uitgenodigd. Blok nodigde op haar beurt Wendela Gevers Deynoot uit. ‘Ik vond het leuk om met Wendela te werken, dat maakte me meteen heel enthousiast.’ De voorbereiding vond op twee continenten plaats, Blok verbleef op dat moment in New York. Ze stuurden elkaar brieven.

Hun werk was een werkelijk gemeenschappelijke creatie. Het bestond uit een installatie opgebouwd uit zoutblokken en briketten, en een aantal panelen waarin steeds foto's werden gecombineerd met objecten rond de thematiek van de vier elementen. Ook voor hen speelde het uitbreken van de Golfoorlog een rol. Maar de wederzijdse inwerking van de culturele eigenheid was fundamenteler. Zelf ziet ze de culturele binding als iets wezenlijks en onloochenbaars:

> Het uitgangspunt vond ik heel belangrijk, heel vooruitstrevend, provocerend. Nu gebeurt het overal. (...) Ik zou nooit werken als een Nederlandse kunstenaar. Omgekeerd, Wendela heeft in haar werk iets noordelijks. Dat verschil bestaat ook in de fotografie. Het werk van Inez van Lamsweerde bijvoorbeeld, dat heeft dat koele, zo ben ik gewoon niet, ik ben meer barok ingesteld.

Dat die twee werelden in de praktijk best te verenigen waren, had ze al meegekregen van haar vader. ‘Hij was een echte Nederlander, maar ook een echte tangoliefhebber. Hij was gek op *Geef mij maar Amsterdam*, maar al even zeer op Carlos Gardel.’ Veel later hoorde ze van zijn joodse afkomst, die had hij altijd verborgen gehouden.

In 2001 maakte ze het fotoboek *Aydios Curaçao*, waarin ze haar voorliefde voor broeierige spanning in kleur kon uitleven. Ze voelt zich in de Antilliaanse wereld zichtbaar op haar gemak, zoals ze zich meer thuis voelt in de kunstwereld dan in de fotowereld, en meer thuis is bij Latijns-Amerikaanse fotografen en kunstenaars dan bij Nederlandse. Een stempel in je jeugd gezet, laat diepe sporen na.

Marlyn Dunker

Geboren in 1952 in Willemstad, groeide Marlyn Dunker op Curaçao. In 1977 kwam ze naar Nederland en studeerde aan de Academie in Tilburg. In 1989 nodigde Mensink haar uit voor de tentoonstelling *Zover het oog reikt* in het Provinciehuis in Den Bosch. Dunker schilderde:

> Mijn werken waren gemaakt met het eiland in gedachten. Je kan niet anders dan er altijd aan denken als je zo ver weg bent. Ik schilderde celachtige huisjes, cactussen, schaduwen en met een standpunt van bovenaf, alsof ik vlieg. Zelf besefte ik toen natuurlijk niet dat het een verwerking was van mijn verlangen naar huis.

In de *BK-krant* zag ze de advertentie van *Double Dutch*. Ze nodigde de Nederlandse Brigitte de Rijk uit om samen te werken. Dunker kende haar van de academie en bewonderde haar tomeloze ‘on-Nederlandse’ fantasierijkdom. Het gemeenschappelijk ontwikkelde idee voor hun gedeelde ruimte was de tuin, en kreeg de vorm van een grote schildering. Die begon op de vloer en zette zich voort in een dubbele spiraal over de muren. De dubbele spiraal vlocht de beide bijdragen ineen en gaf toch beiden een eigen plaats. Desondanks ervoer Marlyn het project als een gemiste kans, met name op grond van de onvolkomen samenwerking. De Rijk had haar particuliere besognes en bracht veel tijd door in Italië in deze periode. Ze had haar hoofd niet zo bij de opdracht. Ze twijfelde ook openlijk aan de zin van deze Nederlands-buitenlandse samenwerking, en wilde zich uiteindelijk zelfs terugtrekken. Ze maakte haar werk nog wel af maar verscheen tot teleurstelling van Dunker zelfs niet bij de opening. ‘Nooit meer zoiets doen, dacht ik.’

Double Dutch en verwante projecten hadden zeker invloed op haar: ‘Het is een enorme impuls geweest op weg naar het maken van installatiewerken, wat ik nu ook nog doe.’ Maar het maakte haar ook duidelijk dat samenwerking voor Nederlandse en migrantenkunstenaars iets anders betekende:

> Een Nederlandse kunstenaar is wel geïnteresseerd in buitenlandse kunst maar niet in de contemporaine kunst. Men is geïnteresseerd in het vreemde, het verre. Voor mij geldt, dat je trots mag zijn banden te hebben met dat verre buitenland. En wat voor een ander vreemd is is voor jou bekend. De confrontatie duwt je duidelijk met je neus op je roots en eigen identiteit. Het maakt dat je je nog meer buitenlander voelt.

In 1993 deed ze mee met het grafiekproject *Dossier Hond en Hamer* in De Fabriek in Eindhoven, een project van Bert Hermes. Ook daar vormde samenwerking tussen kunstenaars uit verschillende culturen het uitgangspunt. Ze maakte twee grote prenten, de één met een naturalistische afbeelding van een schelp, haar ideale celachtige ruimte, terwijl de ander de gedroomde binnenkant voorstelde. Deze projecten stelden haar voor een dilemma.

> Op een gegeven moment wilde ik niet meer in Nederland blijven. Exposeren zou te veel afhankelijk zijn van de contemporaine aandacht voor buitenlanders. Nederlandse kunstenaars voor zover ik ze ken, zagen dat in ieder geval niet zitten: tentoonstellingen met buitenlanders die in Nederland wonen. Men vond het fake. Ik ben nog meer gaan nadenken over mijn eigen roots, en of die inmiddels niet aan het rotten waren door het vocht en de kou van Nederland. Dus ben ik in december voor de kerst van 1995 naar Curaçao teruggegaan.

Terugkijkend vraagt Dunker zich af wat het effect was van *Double Dutch*.

> Culturen dichter bij elkaar brengen of juist verder van elkaar af? Volgens mij heeft Mensink het dichter bij elkaar brengen van verschillende culturen steeds voor ogen gehad. Wat hij niet voorzien heeft is dat deze *Double Dutch*-tentoonstelling ook bijgedragen heeft tot een zoektocht naar eigen identiteit, naar eigen roots. Roots zijn altijd terug te vinden in het werk van iemand. Dat mag best gezegd worden en is juist het meest interessante deel in het werk van iemand.

Joseph Semah

Ook Joseph Semah denkt aan *Double Dutch* terug met gemengde gevoelens. Semah werd geboren in 1948 in Israël. Hij vocht op jeugdige leeftijd in de Zesdaagse Oorlog en later in de Jom Kippoer-oorlog, verliet Israël, ging naar Engeland en Berlijn, en ontmoette veel kunstenaars en wetenschappers. Semah was altijd maker en denker. Naast het maken van eigen werk hield hij zich bezig met intensieve studies, onder andere van het werk van Barnett Newman, Piet Mondriaan en Joseph Beuys. Nog steeds verzamelt hij argumenten voor zijn these dat de joodse bronnen voor het werk van Newman volstrekt onderbelicht zijn. Nog steeds onderzoekt hij de samen-

hang tussen de symboliek van sommige van Beuys' performances, het Nieuwe Testament en geheime genootschappen.

Zonder vooropgesteld plan kwam hij in 1983 in Amsterdam terecht. Het werden drukke jaren van oriëntatie. Semah stelde zich ten doel al organiserend de Nederlandse kunstpraktijk te exploreren. Daartoe nodigde hij de toonaangevende kunstenaars, fotografen en architecten van het moment uit, en verwerkte hun bijdragen in boeken/projecten onder de reeksnaam *A priori*. Hij deed dat in zijn eigen huis onder de naam Makkom, Hebreeuws voor ‘plaats’.

Binnen enkele jaren realiseerde hij vele projecten waarbij steeds gezocht werd naar de essentie van de artistieke praktijk. De respons was opmerkelijk groot. De boeken en tentoonstellingen die Semah cum suis voor een appel en een ei realiseerden, lezen als een *Who is Who* van de Nederlandse kunstwereld van dat moment. Netwerken werden opgebouwd, lijnen getrokken en verbanden getoond. Het tempo en de intensiteit waren slopend. Na enkele jaren nam Semah dan ook gas terug. Zijn houding ten aanzien van kunst bleef echter niet alleen scheppend maar ook organisatorisch en analyserend.

Het fysieke deel van zijn werk bestond en bestaat in de eerste plaats uit beelden, vaak van metaal. Elementaire vormen, platen en rollen, combineert hij vaak met figuratief-symbolische vormen: dierenschedels, dierenvormen (honden, hanen), in brons gegoten. Ook de ogenschijnlijk simpele geometrische vormen hebben altijd betekenis (zie kleurkatern afb. XI). Ze zijn gebaseerd op lettervormen, boekrollen, plattegronden van de tempel van Jeruzalem of de geometrische vormen van de Talmud Bavli.

Gezien Semah's gedrevenheid als onderzoeker en organisator viel het Mensink niet moeilijk om Semah te overtuigen mee te doen met *Double Dutch*. Ingewikkelder werd het toen Semah zijn beoogde partner benaderde: Waldo Bien. Semah leerde Bien kennen door middel van zijn project *A priori Sculptuur*, en voelde zich als beeldhouwer verwant. Bien, oud-leerling van Beuys, was ambitieus en ontwikkelde zich in deze periode snel een naam als kunstenaar. Het initiatief van *Double Dutch* bezag hij met gemengde gevoelens, het was niet werkelijk het platform waarop hij zich wilde presenteren.

Halverwege de voorbereiding liet Bien de oorspronkelijke opzet om gezamenlijk nieuw werk te maken voor wat hij was en selecteerde bestaand werk. Semah had geen andere keus dan hem daarin te volgen. Pas op de opening, waarbij Bien verstek liet gaan, zag Semah de bijdrage van zijn partner. Interessant was het resultaat overigens wel. Semah toonde *Translator's preface* uit 1989: twee manshoge stalen cilinders, die elk steunden op drie bronzen ramshoorns. De strakke elementaire vormen van de cilinders staan als minimalistische geometrische sculpturen op de gekronkelde natuurvormen van de hoorns. Ondanks dit formele contrast hebben beide elementen een gemeenschappelijke associatieve bron in het judaïsme. De hoorn als gebruiksvoorwerp in het oude nomadische jodendom, de cilinders als verwijzing

naar boekrollen of, specifieker, de Torah. In dezelfde ruimte lagen Biens werken, een tweetal bronzen sculpturen, met Afrikaanse elementen en een bronzen olifantenoor.

Het resultaat intrigeerde door de artistieke interactie en schijnbare harmonie, ondanks het falen van de persoonlijke relatie. Desondanks werkten Semah en Bien later heel overtuigend samen in het project *Parallelle Discussie* waarin ze een serie schilderijen produceerden. Steeds reageerde de een op de ander met een even groot pendant. In de nasleep van dit project werd de creatieve relatie echter alsnog verbroken.

Meer nog dan voor de andere kunstenaars in *Double Dutch* had het uitbreken van de Golfoorlog een grote emotionele betekenis voor Semah. Zijn moeder woonde nog in Israël en de oorlog veroorzaakte dus een grote persoonlijke angst. Door elke dag een tekening te maken, steeds variërend op hetzelfde thema van de ramskop, trachtte hij de spanning te bezweren.[2] Oorlog vormde een knooppunt in het historische netwerk van betrekkingen waarin Semah zich betrapt voele. In de loop van de jaren nam dat gevoel alleen maar toe. Hij werkte onverminderd door als denker en maker, maar in een toenemend persoonlijk isolement. Hij ervoer zijn positie als die van een banneling. Op vrijwillige basis, maar niet minder verbannen. Veel van zijn gedachten en zijn producten als kunstenaar bracht hij tezamen in een zeer bijzonder project dat hij realiseerde in verschillende ruimtes van de Universiteit Leiden, *The wondering Christian* (1998).

Krikor Momdjian

Krikor Momdjian voelde zich aangesproken door het concept van *Double Dutch*, vooral door het aspect van de samenwerking met een collega. Van een dubbele culturele binding was hij zich op dat moment niet zo bewust. Hij zag zichzelf als een kunstenaar die in de moderne Europese kunstwereld actief was, niets meer en niets minder. Toch maakte Momdjian deel uit van een uitgesproken diasporagemeenschap.

Hij werd in 1947 geboren in Beiroet, als kind van Armeense ouders. Deze waren wees geworden door de bloedbaden in Turkije in 1915 en later door missionarissen naar Libanon gebracht. Hij groeide er op tot zijn veertiende, en verbleef toen drie jaar in een Armeens klooster in Jeruzalem. Daar kreeg hij naast regulier onderwijs ook onderricht in filosofie, psychologie en theologie. Hij was voorbestemd priester te worden, maar miste de religieuze overtuiging. Hij wilde kunstenaar zijn en keerde terug naar Beiroet, waar hij de kunstacademie doorliep.

Met deze brede basis en de beheersing van het Engels, Frans, Armeens en Arabisch trok hij vervolgens naar Florence om zich op locatie aan de renaissance te laven. Daarna ging hij naar Parijs om de moderne meesters te leren kennen. Hij bleef er zes jaar: drie jaar om te studeren en drie jaar om te werken. De geplande terugkeer naar Beiroet werd onverwachts een halt toegeroepen door het uitbreken

van de oorlog in 1975. De laatste jaren woonde hij er met een Nederlandse partner, met wie hij ten slotte in 1979 naar Nederland kwam. Zij vestigden zich in Woubrugge, een klein dorp tussen de weilanden en het water, vlakbij Alphen aan de Rijn. Hij voelde zich er thuis, zowel door het landschap, met de zo verrassend strakke horizonlijn, als door de mentaliteit van de bevolking en de nabijheid van het Nederlands supertrio Rembrandt, Van Gogh en Mondriaan.

In deze fase schilderde hij in een abstract-expressionistische stijl. Twee jaar pendelde hij heen en weer naar het Amsterdams Grafisch Atelier, waar hij medekunstenaars ontmoette. Via BKR-commissies kreeg hij contacten met stafleden van de Lakenhal in Leiden en zo ontstond zijn eerste tentoonstelling in 1982. Niet veel later werd hij opgezocht door Sonja Herst, die met de organisatie van *Signalen van Buiten* bezig was.

> Ik vond het leuk om mee te doen. Ik voelde me deel uitmaken van een interessante groep internationale kunstenaars, voelde me niet afgezonderd. We kwamen overal vandaan, maar hadden ook een gemeenschappelijke band.

In deze jaren was hij niet bezig met vraagstukken rond zijn culturele identiteit. Toch werd hij er mee geconfronteerd. De Nederlands-Armeense gemeenschap kocht een oude Armeense kerk terug, die opnieuw voorzien moest worden van religieuze wandschilderingen. Via de aartsbisschop van Parijs kwam men bij Momdjian terecht. Hij bemoeide zich met de restauratie en vervaardigde een aantal fresco's met religieuze thema's. Ook voor Momdjian gold dus: als een kunstenaar zijn roots niet zoekt, zoeken de roots de kunstenaar.

In 1990 werd Momdjian benaderd door Mensink om deel te nemen aan *Double Dutch*. Mensink vond hem via een overzicht van kunstenaars in Zuid-Holland. Na de preselectie werd hij gevraagd door kunstenaar Marius Boender of hij een duo met hem wilde vormen. Ze kenden elkaar niet. Het vinden van een artistieke samenlevingsvorm ging niet vanzelf. Van beide kanten werden ideeën geopperd die vervolgens weer even snel werden afgewezen. Na enkele ontmoedigende ervaringen ontstond het idee van een tafel in de ruimte met twaalf borden en even zoveel minisculpturen.

Deze ruimtelijke installatie pakte verrassend sterk uit (zie afb. X in het kleurkatern). Het lokaal werd tot een mystieke ruimte getransformeerd door de ramen te bewerken met een diepblauw pigment. Het invallend daglicht kreeg daardoor een onaards karakter. Centraal opgesteld stond een lange tafel, gedekt met twaalf borden. Elke kunstenaar maakte zes borden die door elkaar geplaatst werden. De tafel was letterlijk en figuurlijk een ontmoetingsplaats, van kunstenaars, van mensen, en van culturen.

Ook Momdjian was voor *Het Klimaat* gevraagd, maar hij had de uitnodiging afgeslagen. *Het Klimaat* was in zijn ogen te zeer gebaseerd op afkomst en te weinig op artistieke uitgangspunten. De ervaring van *Double Dutch* liet zijn sporen na.

Momdjian ging meer ruimtelijk werk maken, zoals de installatie *Time for meditation* (1992), waarvoor hij Bert Schierbeek vroeg een gedicht bij te dragen. Zijn thematiek was nog steeds universeel, gericht op de relatie mens en natuur, kosmische harmonie etcetera, en zijn stijl was nog steeds abstract-expressionistisch, maar er kwamen langzaam aan meer biografische elementen in zijn werk.

Ook bij Momdjian misten veranderingen in de buitenwereld hun uitwerking niet. In 1991, het jaar van *Double Dutch*, werd Armenië onafhankelijk. In 2001 zou de viering plaatsvinden van 1700 jaar christendom in Armenië. Deze twee momenten vormden voor veel Armeniërs in de diaspora een reden voor een gezamenlijke herontdekking van het erfgoed. Momdjian nam het initiatief tot het organiseren van een drietal Armenië-tentoonstellingen in samenwerking met musea in Leiden en Delft.

In het kader van de voorbereidingen bezocht hij in 1995 voor het eerst het land van zijn voorvaderen. Al was hij er niet geboren en er ook nooit eerder geweest, toch voelde het als een emotioneel weerzien. Deze periode van herontdekking beïnvloedde direct zijn werk. In *Uitzicht van Woubrugge* (1999), een digitale print, is het zo Hollandse uitzicht uit zijn toenmalig atelier te zien: eindeloze weilanden, een lage horizon, een weglopende weg met rechte bomen er langs. In plaats van de verwachte schapenwolkjes daarboven doemen de machtige contouren van de berg Ararat op, die gewoonlijk het stadsbeeld van Jerevan domineert (zie afb. XII in het kleurkatern). *Broken dreams* uit dezelfde periode, toont zijn vader op een schitterende schimmel. De man kijkt ons met een trotse blik uit een andere tijd en een andere wereld in de ogen.

Momdjians recente activiteiten met video en fotografie maken eens te meer duidelijk dat het onstoffelijke verleden nu een concreet gezicht heeft gekregen dat overmeesterd kan worden. De uitnodiging om deel te nemen aan de *Gyumri Third International Biennal of Contemporary Art* (2002) is een teken dat de aandacht wederzijds is. Voor Momdjian is de zoektocht naar Armenië een dubbel spoor: een ontdekkingsreis naar wat nog daar is en een tocht naar zijn binnenwereld. Niet voor niets heette zijn retrospectieve tentoonstelling in Alphen aan de Rijn in 2001: *A la recherche de l'identité*.

Epiloog

Na *Double Dutch* namen projecten met een inventariserend karakter snel af. Als vervolg op *Het Klimaat* kreeg de Gate Foundation nog een opdracht om de kunstenaars in Den Haag in kaart te brengen en te beoordelen. Een indirect gevolg daarvan was de tentoonstelling *Transmovement* (1993) in het Haags Centrum voor Aktuele Kunst / Stroom. Drie gastconservatoren had Stroom uitgenodigd, die elk uit hun ‘landgenoten’ een aantal jonge kunstenaars mochten kiezen. Jarram was een van hen.

Het project *Hond en Hamer* (1993), georganiseerd door Bert Hermes in De Fabriek, was een groot grafiekproject waaraan tientallen kunstenaars van niet-Nederlandse herkomst meededen, onder wie Momdjian en Dunker. Maar het ‘niet-Nederlands zijn’ werd als selectiecriterium te mager. Men zoekt steeds meer naar inhoudelijk-artistieke thema's die kunstenaars binden.

Dat gebeurt op aanstekelijke wijze in het vervolgproject van *Double Dutch* bij Kunst Mondiaal onder de titel *Should I Go or Should I Stay* (1994), beter bekend als het caravanproject. De deelnemers, opnieuw zowel Nederlandse als niet-Nederlandse kunstenaars, met onder andere Joseph Semah, kregen elk een caravan om daarin of daarvan een rijdende installatie te maken. Deze rij met rijdende kunstwerken heeft als karavaan een aantal Nederlandse gemeenten aangedaan: een mooie metafoor voor de ontluikende nieuwe nomadische kunstenaarspersoonlijkheid. Deze persoonlijkheid is niet zozeer emigrant of immigrant, allochtoon of autochtoon, maar hij of zij is vooral onderweg. In een project uit 1995, *Het land dat in mij woont*, ook al een initiatief van de Culturele Raad Zuid-Holland, wordt de ‘migrantenervaring’ als zodanig gethematiseerd. Hierbij werken beeldende kunstenaars samen met dichters.

Projecten waarin niet-Nederlandse kunstenaars als groep worden benaderd hebben hun tijd vrijwel gehad. Internationaal ondergaat de kunstwereld een steeds grotere diversificatie, aangestuurd door een steeds grotere mobiliteit van kunstenaars. Kunstmanifestaties worden niet langer alleen in de westerse kunstcentra georganiseerd maar ook in Johannesburg, Sao Paolo en Beijing. Ook in Nederland wordt de kunstenaarsgemeenschap internationaler, mede door het wervingsbeleid van de Rijksacademie, de Ateliers en de Jan van Eyck Academie. Een gemêleerde kunstwereld wordt gewoner, en daarmee wordt de drang om de buitenlandse kunstenaars als groep apart te zetten kleiner.

Double Dutch was een tentoonstelling waarin het proces van wederzijdse ontmoeting zijn hoogtepunt bereikte. In *Double Dutch* werden nadrukkelijk kunstenaars van velerlei achtergrond bijeen gebracht, maar wel vanuit een visie ze primair als individueel opererend kunstenaar aan het werk te zien. Voor alle betrokkenen vormde de kwestie van culturele identiteit een gevoelig onderwerp en een wezenlijke invalshoek. Het gevaar te stigmatiseren, om als kunstenaar een etiket opgeplakt te krijgen naar aanleiding van het land van herkomst of etniciteit, was voor iedereen duidelijk. Zowel kunstenaars als organisatoren trachtten deze valkuil te vermijden. Tegelijkertijd geloofden de organisatoren in de aantrekkingskracht van artistieke verrijking door culturele diversiteit. En het was ook duidelijk dat voor veel kunstenaars het feit dat ze elders geworteld waren, een (steeds wisselend) ingrediënt in de opbouw van hun kunstenaarschap vormde. Het idealisme in *Double Dutch* en de nadruk op het creatieve proces als zodanig, heeft ertoe bijgedragen dat het ‘verafzonderen’ van de ‘migrantkunstenaar’ tot een eind kwam.

Paul Faber

Eindnoten:

1 Sinds 1989 houdt de Gate Foundation een archief bij van deze kunstenaars. Daarnaast richt de Gate Foundation zich op het organiseren van tentoonstellingen en discussies.

2 De tekeningen zijn later geëxposeerd in het Van Reekum Museum en gepubliceerd in: *Joseph Semah. Desert Drawings, drieëndertig begrenzingen (de Golfoorlog 1991*). Apeldoorn, Van Reekum Museum, 1995.

Juni 1991. Karim Traïdia maakt De onmacht. *December 1997. Fatima Ouazzani maakt* In het huis van mijn vader. 10. Migrantenfilm als performance van identiteit

Het verliezen van de maagdelijkheid voor het huwelijk is in de Arabische cultuur het ergste wat een meisje kan gebeuren. Het maakt haar als 'bedorven eten' (*fased* in het Arabisch) en de eer van haar vader wordt erdoor geschonden. Het verliezen van 'de kracht tussen de benen' is daarentegen het ergste wat een man kan overkomen. Impotentie maakt hem onmannelijk. Ook daarmee wordt de eer van de vader verspeeld. In de documentaire *In het huis van mijn vader* (Fatima Jebli Ouazzani 1997) loopt het thema van de maagdelijkheid als een rode draad door de zoektocht van de regisseuse. Ouazzani is op zoek naar haar kindertijd in Marokko, naar haar cultuur en vooral naar haar vader, die ze al zestien jaar niet heeft gezien. De korte fictiefilm *De onmacht* (Karim Traïdia 1991) gaat over mannelijke seksualiteit, in het bijzonder over de impotentie van een Noord-Afrikaanse immigrant in Parijs en over de totale eenzaamheid en ontreddering die hier uit voortvloeit.

In beide films wordt er rondom seksualiteit en identiteit een tweestrijd geleverd tussen het land van herkomst (Marokko respectievelijk Algerije) en het immigratieland (Nederland respectievelijk Frankrijk). Maar juist vanwege het leven tussen twee culturen is er een bewustzijn van het feit dat identiteit een constructie is, bepaald door sterke culturele tradities en religieuze gewoontes. Ouazzani en Traïdia presenteren op verschillende manieren de strijd tussen heden en verleden, tussen moderniteit en traditie en tussen het individuele en het collectieve. Beiden laten met hun films ook zien dat fictie en werkelijkheid dicht bij elkaar liggen als het gaat om culturele identiteit. *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* kunnen gezien worden als performances die de camera een actieve rol geven bij het zoeken naar en het vormgeven van identiteit. De films maken op die manier deel uit van een groeiende groep mondiale en transnationale migrantenfilms.

Accentcinema en performance van identiteit

Met de toenemende migratiestromen in de wereld lijkt er een nieuw type cinema te zijn ontstaan: de transnationale cinema. Anders dan de Hollywoodfilm, de Europese film of de Derde-Wereldcinema, de drie grove categorieën waarin de filmgeschiedenis vaak wordt beschreven, is dit type letterlijk en figuurlijk moeilijker te lokaliseren.[1] Toch zijn er bepaalde thematische en stilistische kenmerken die migrantenfilmmakers met elkaar delen. Hoewel geen enkele migratie- of ballingschapservaring dezelfde is, deelt de groeiende groep transnationale migrantenfilms dus een aantal gemeenschappelijke kenmerken. De mediatheoreticus Hamid Naficy brengt deze transnationale films onder de noemer 'accentcinema':

> Dit is geen vast omschreven of samenhangende groep films, want ze zijn langzaamaan ontstaan op zeer diverse plekken in de wereld. Het is niettemin in toenemende mate een belangrijke groep films (...) die verder reikt dan de migranten- en diasporagemeenschappen en ook een algemeen publiek bereikt. Als de dominante cinema beschouwd wordt als universeel en zonder accent, dan hebben de films gemaakt door migrantenfilmmakers een accent (Naficy 2001).[2]

Een van de kenmerken van de accentcinema is de centrale plaats van de auteur. Al in de jaren vijftig was de auteur een belangrijk concept in de filmkritiek en -theorie. Critici van het Franse blad *Cahiers du Cinéma* stelden toen dat films herkenbaar waren aan terugkerende thema's en stijlmiddelen, die de persoonlijke obsessies en de handtekening van de regisseur lieten zien. Maar vanaf de jaren zeventig werd er vanuit verschillende hoeken kritiek geleverd op dit romantische idee van de auteur als de enige betekenisgever aan film (Caughie 1981). Feministes merkten op dat die auteurs erg vaak witte mannen waren, wat het proces van betekenisgeving ernstig beperkte. Structuralisten hadden bezwaar tegen de nadruk op de biografie van de auteur en zochten naar onderliggende patronen. Zij beschouwden de 'auteur' als fictieve tekstinstantie. Roland Barthes en de postmodernisten verklaarden de macht van de auteur over de tekst zelfs nietig ten opzichte van de betekenisgeving door lezer en toeschouwer.

Naficy voert de belichaamde auteur echter weer ten tonele. Accentfilmmakers zijn niet slechts als tekstuele of fictieve structuren in hun films aanwezig, maar ook als empirische subjecten die hun ervaringen van buiten hun films meebrengen. Naficy brengt echter een belangrijke wijziging aan in de relatie tussen autobiografie en auteurschap. In accentcinema is de relatie tussen de filmmaker en zijn film niet langer op te vatten als een spiegel (de film reflecteert niet langer de persoonlijke ervaringen, beslommeringen en obsessies van zijn maker), maar als een performance: de filmmaker presenteert en geeft vorm aan zijn eigen identiteit in zijn film. Hij hoeft daarbij niet letterlijk zelf in beeld te komen, al voeren accentfilms vaak de regisseur zelf of alter ego's van de regisseur op. Net als in de oude auteursbenade-

ring is de keuze van de filmstijl (mise-en-scène, montage, geluid, cameravoering) en van de thema's belangrijk. Maar nu moeten die gezien worden als een onderdeel van de dramatisering van identiteit. ‘Performen door te filmen is jezelf (en je gemeenschap) herinneren en andere mensen erop wijzen dat je aanwezig was’ stelt Naficy (2001, 282). In de volgende paragrafen zal ik laten zien op welke wijzen *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* als performatieve accentfilms kunnen worden gezien. De performance vervaagt het onderscheid tussen documentaire en fictiefilm.

Het concept performance is in de taaltheorie door J.L. Austin geïntroduceerd om aan te geven dat sommige taaluitingen een actie zowel beschrijven als uitvoeren (Austin 1970). Zijn befaamde voorbeeld is het zeggen van ‘Ja, ik wil’ tijdens een huwelijksceremonie. Door deze uitspraak treed je ook daadwerkelijk in het huwelijk. Austin noemde deze performatieve uitspraak een ‘speech-act’. Austins idee van performance is overgenomen in de filmtheorie. In de jaren tachtig stelde de filosoof Gilles Deleuze dat elke fictiefilm een ‘taaldaad’, een performance zou moeten zijn (Deleuze 1989, 268).[3] Tien jaar later zagen Bill Nichols en Stella Bruzzi de performatieve documentaire als de meest actuele vorm van non-fictiefilm die de grenzen tussen feit en fictie verlegde (Nichols 2001; Bruzzi 2000). In de performance maakt drama namelijk steeds meer gebruik van non-fictie en documentaire juist van fictie:

> Binnen de realistische esthetiek [van drama] is de rol van performance paradoxaal genoeg om het publiek te betrekken bij het realisme van de situaties die worden gedramatiseerd, om de fictie authentiek te maken. In tegenstelling tot de performatieve documentaire waar performance juist wordt gebruikt binnen een non-fictie context om aan te tonen dat documentaire beelden nooit authentiek kunnen zijn (Bruzzi 2000, 153).[4]

Performatieve films leveren een nieuwe visie op de ‘waarheid’: geen enkele film is puur fictie (nietwaar, zoals de klassieke opvatting over fictiefilm dat stelt) of puur non-fictie (een waarheidsgetrouwe afspiegeling van de werkelijkheid, zoals de klassieke opvatting van documentaire pretendeert). Elke film presenteert op uiteenlopende wijze een onderhandeling tussen filmmaker, werkelijkheid en performance. De camera wordt op die manier onderdeel van de performance.

In het huis van mijn vader is een documentaire, met gedramatiseerde scènes waarin Ouazzani zichzelf als klein meisje portretteert. We begrijpen hierdoor dat de zoektocht in de werkelijkheid ook elementen van fictie in zich draagt, zeker wanneer het gaat om (jeugd)herinneringen. *De onmacht* daarentegen is een fictiefilm. Deze fictiefilm presenteert echter veel documentaireachtige beelden van het quartier Barbès in Parijs, die de gedramatiseerde scènes een authentieke indruk geven. Het gaat hier niet om zomaar een fictief verhaal. De tragiek van het hoofdpersonage Ahmed is de tragiek van vele Noord-Afrikaanse gastarbeiders en zegt iets over de werkelijkheid.

Afb. 10.1 Scene uit ‘In het huis van mijn vader’, van Fatima Ouazzani, 1997 (foto: Cinemien)

Ook de grenzen tussen het persoonlijke en het collectieve vervagen in de performatieve film. Volgens Bill Nichols roept de performatieve film vragen op over wat wij als kennis ervaren (Nichols 2001). Deze vragen worden in accentfilms niet in abstracte, algemene, rationele (westerse) termen onderzocht, maar in termen van het specifieke, persoonlijke en belichaamde. De persoonlijke ervaringen van de filmmaker worden gedramatiseerd en vertaald in een performance. Zo krijgen ze een collectieve en politieke lading: ‘een sociale subjectiviteit die het algemene met het particuliere, het collectieve met het individuele en het politieke met persoonlijke verbindt’ (Nichols 2001, 133).

Ook *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* brengen een persoonlijke of individuele ervaring in beeld, maar zijn door het performatieve karakter meer dan een autobiografisch dagboek. Beide films spreken van ervaringen en vragen die te maken hebben met de condities van het migrantenbestaan en die typerend zijn voor accentcinema. In beide films blijken de codes rond seksualiteit het meest problematisch in de onderhandeling tussen de individuele en de collectieve ervaring. Weliswaar laten Ouazzani en Traïdia respectievelijk een vrouwelijk en een mannelijk perspectief zien, maar hun films als geheel kunnen onzes inziens als ‘vrouwelijke teksten’ worden beschouwd. Deze ‘vrouwelijkheid’ van de filmtekst is een ander kenmerk van accentcinema dat door Naficy werd geïntroduceerd (Naficy 2001).

De dochtertekst: In het huis van mijn vader

Accentcinema kan de vorm aannemen van een zogenaamde dochtertekst. In zo'n dochtertekst gaat het volgens Naficy meestal om de relatie tussen moeder en dochter die door de migratie een verschillende culturele bagage met zich meedragen (Naficy 2001, 127-131). De moeders maken meestal deel uit van het verleden en het thuisland; de dochters houden zich meer bezig met het heden en het migratieland. Gemaakt door de dochters, maken deze films deel uit van de zoektocht naar en strijd voor een eigen identiteit in de relatie tot de moeder. Deze strijd wordt vaak geleverd in brieven of telefoongesprekken. De epistolaire en telefonische communicatie zijn kenmerkend voor de condities van migratie: de afstand is niet altijd fysiek te overbruggen.

Ouazzani's film kan met recht een dochtertekst genoemd worden. Omdat haar moeder jong is gestorven, gaat Ouazzani naar haar grootouders. Zij ondervraagt vooral haar grootmoeder over haar huwelijk en het huwelijk van haar moeder. Wanneer ze haar grootouders in beeld brengt, zit haar grootmoeder altijd in close-up en filmt ze de grootvader van een afstand. Zelfs wanneer hij aan het woord is, is hij vaak onscherp in beeld. Op die manier maakt Ouazzani duidelijk waar haar affecties liggen en maakt ze impliciet de afstand tussen mannen en vrouwen in haar thuisland duidelijk. Aan het begin van de film zit grootvader achterin de kamer. ‘Een ontmaagde vrouw is als oude couscous, geen man vindt dat lekker’, zijn zijn eerste woorden. Grootmoeder vooraan in beeld zwijgt, strijkt af en toe over haar gezicht en moppert hem af en toe wat toe. De vragen die Ouazzani stelt (soms buiten beeld, soms zit ze achter haar grootmoeder) zijn openhartig. Ze gaan over het huwelijk, maagdelijkheid, seksualiteit en de liefde. De antwoorden die ze vooral van haar grootmoeder krijgt, zijn nog openhartiger. ‘Hoe was je huwelijksnacht?’ - ‘Afschuwelijk, ik ben meteen de volgende ochtend bij hem weggegaan.’ En ‘Hou je van opa?’ - ‘Nee, ik hoop dat hij gauw doodgaat.’

De tragiek van een leven zonder liefde en de dood van haar dochter is van grootmoeders gezicht af te lezen. Met haar bezoekt Ouazzani het graf van Ouazzani's moeder. De voice-over vertelt hoe Ouazzani's moeder, na vier kinderen te hebben gebaard en grootgebracht en alle tradities te hebben gerespecteerd, door haar man aan de kant werd gezet voor een zeventienjarige maagd. De moeder, die had willen studeren en werken, maar dat niet mocht van haar vader, kon die scheiding niet aan en stierf. Met het persoonlijke verhaal van haar moeder (en haar grootmoeder) vertelt Ouazzani ook een groter verhaal. ‘Ik wilde haar geschiedenis uit de anonimiteit halen’, zegt ze in een interview, ‘dit is ook het verhaal van veel andere vrouwen, alleen hoor je er nooit over’ (Mooij 1997, 1). Door met haar camera het huis van haar grootouders binnen te gaan, breekt ze letterlijk de gesloten ruimte van het huis open. Ze toont ruimtes die zelden of nooit te zien zijn en laat verhalen horen die zelden of nooit te horen zijn. De gesprekken met haar grootmoeder maken duidelijk waarom Ouazzani ooit heeft besloten niet hetzelfde lot te ondergaan als haar moe-

der en grootmoeder: op achttienjarige leeftijd verliet ze het huis van haar vader. Ze woonde toen al geruime tijd in Nederland. Het feit dat ze überhaupt moest kiezen, wijst op een conflict tussen de tradities van haar geboorteland en de moderniteit van westerse (in dit geval Nederlandse) opvattingen. Het is een conflict waar veel jongere generaties migranten mee kampen. Want al lijkt er veel keuze en vrijheid in het Westen, het lot (mektoub) is niet te kiezen volgens de islam en de Arabische tradities, regels en wetten zijn sterk.

Alter ego's en het drama van de maagdelijkheid

Ouazzani laat zien dat ze twijfels heeft over haar keuze. ‘De prijs die ik moest betalen was hoog. Mijn vader en ik hebben elkaar zestien jaar niet meer gezien’, klinkt haar stem aan het begin van de film. *In het huis van mijn vader* is een bijzondere dochtertekst, omdat niet alleen de relatie tot de moeder, maar vooral ook die tot de vader belangrijk is. In feite werkt de hele film toe naar dat ene telefoontje met haar vader, dat ene telefoontje om het contact te herstellen. Maar voordat ze dit durft, brengt Ouazzani twee alter ego's in beeld, die haar helpen bij de zoektocht naar de cultuur waarin ze is grootgebracht, die haar helpen om woorden te vinden waarmee ze haar vader kan uitleggen waarom ze gedaan heeft, wat ze heeft gedaan. In gedramatiseerde scènes zien we het fictieve, kleine meisje Fatima, dat haar vader volgt in de medina (de oude binnenstad van een Arabische stad). En in andere scènes is Ouazzani met haar camera aanwezig bij (de voorbereidingen van) het huwelijk van Naima, een in Nederland geboren Marokkaanse die ervoor kiest op traditionele wijze te trouwen.

De scènes met de kleine Fatima zijn op de eerste plaats symbolische beelden die verwijzen naar de zoektocht van de volwassen Fatima. In één scène beweegt de camera van het meisje naar links en zien we de regisseuse staan: heden en verleden worden zo met elkaar verbonden. In de medina zien we soms alleen de schaduw van de vader. Meestal zien we hem op de rug vanuit het zoekende gezichtspunt van het kind. Zij ziet hem, maar hij ziet haar niet. Wanneer Ouazzani niet meer verder lijkt te komen met haar filmische zoektocht (‘Veel brieven zijn geschreven, maar niet verstuurd’), staat kleine Fatima voor een gesloten deur.

De gedramatiseerde scènes zijn nostalgische beelden, gefilmd in zacht licht en warme kleuren. Het zijn beelden waaruit blijkt dat haar vader toch eens van haar moet hebben gehouden en die tonen waarom het voor Ouazzani (en voor vele dochters) toch belangrijk is het contact met de vader te herstellen. In de proloog van de film zien we hoe haar vader haar liefdevol vastpakt en in voice-over zegt de regisseuse: ‘Niemand was zo sterk als mijn vader. Hij zette me op zijn schouders en de wolken kwamen dichterbij.’ Het zijn beelden van haar vroegere ‘ik’, beelden die haar verbinden met de mensen van vroeger, met het collectieve en met de tradities.

Deze nostalgie komt in vele accentfilms voor: de verloren jeugd en de herinnering aan het geboorteland worden vaak gekoesterd.

In Ouazzani's herinneringsbeelden komen ook seksualiteit en maagdelijkheid aan de orde. In een scène speelt de kleine Fatima met een vriendinnetje. Ze vraagt het vriendinnetje of zij weet wat een maagd is. ‘En ben ik een maagd?’ vraagt ze. Het vriendinnetje onderzoekt haar ogen, legt haar oor op haar rug te luisteren en zegt dan: ‘Nee, jij bent geen maagd.’ Even later zien we een andere scène: Fatima wordt midden in de nacht wakker van geschreeuw. Een vrouw in een wit nachthemd wordt achterna gezeten door haar familie: ze heeft niet gebloed tijdens haar huwelijksnacht. Fatima's gezicht laat zien dat een trauma is geboren: dit kan haar ook overkomen. De gedramatiseerde scène geeft een psychologische verklaring voor de weigering van de regisseuse om te trouwen. Misschien was ze, vóór elke rationele overweging, gewoon te bang om aan de eisen van de traditie te voldoen. Dit wil ze haar vader via de film duidelijk maken: ‘Ik was bang en jij hebt die angst niet gezien.’ Eerder hebben we al gehoord dat de volwassen Fatima op vierentwintigjarige leeftijd haar maagdelijkheid pas durfde te verliezen - en dat zij toen niet bloedde.

Het gebod van de maagdelijkheid wordt door Ouazzani ook op andere manieren onderzocht. Ze filmt de Nederlandse gynaecoloog professor Bleeker wanneer deze uitlegt dat het maagdenvlies eigenlijk niet bestaat. In de meeste gevallen is er slechts een maagdenrandje en in vijftig procent van alle gevallen is er geen bloedverlies bij de eerste gemeenschap. Op de universiteit van Casablanca legt de sociologe Guessous uit welke middelen vrouwen gebruiken om te zorgen dat er bloed valt op het bruidsbed. Tegelijkertijd zegt ze de vraag of haar dochters maagd moeten blijven, niet te kunnen beantwoorden: ‘Daar kan ik geen mening over vormen. Dat is aan hun echtgenoten.’ De macht van de traditie blijkt erg groot en om aan de strenge wetten van cultuur en religie te kunnen voldoen, moet er gemeten worden met twee maten. Onder de studenten in Casablanca waarmee Ouazzani praat, zijn sommigen ervan overtuigd dat een eerbare vrouw altijd zal bloeden tijdens de eerste keer. Anderen vragen zich af waarom mannen niet maagdelijk hoeven te zijn en waarom de morele eer (*hurma*) alleen van de vrouw afhangt. De discussies in het klaslokaal lijken op de discussies die nu gevoerd worden door Marokkaanse jongeren op Nederlandse websites. Ook hier zijn de meningen over maagdelijkheid en seksualiteit verdeeld. Op de vraag wie er een ontmaagde meid zou willen, reageerden de bezoekers zowel met de afgelikte-boterhamvergelijking en het advies om om vergeving te bidden, als met de relativering dat het heus niet zo erg is (Azough en Effting 2002, 1). Op de website yasmina.nl, een Marokkaanse huwelijkssite, richtte de columnist Abdelhakim een ‘maagdenclub voor mannen’ op, waarmee hij de hele kwestie lijkt te bekritiseren.

Het leven tussen meerdere culturen, zowel in Marokko als in Nederland, brengt keuzemogelijkheden met zich mee. Velen kiezen ervoor de tradities te volgen. Het tweede alter ego in Ouazzani's film, Naima, staat voor de Fatima die wel de tradities van haar cultuur zou hebben gerespecteerd. ‘Ik wil traditioneel trouwen omdat mijn

Afb. 10.2 Scene uit ‘In het huis van mijn vader’, van Fatima Ouazzani, 1997 (foto: Cinemien)

vader dat graag zou willen. En mijn moeder ook’, zegt Naima. Met een zenuwachtig lachje voegt ze eraan toe dat ze denkt dat ze wel zal bloeden tijdens de huwelijksnacht. Ouazzani volgt Naima naar Marokko waar Naima, die in Nederland in een vlot wit pak en loshangend haar op het vliegtuig stapt, gesluierd, met neergeslagen ogen en zwijgend alle regels van de vrouwelijke zedelijkheid (*hachma*) in acht neemt. Ouazzani woont alle huwelijksrituelen bij en maakt op die manier mee wat zij zelf zal missen: Naima staat een week lang in het middelpunt van de belangstelling en de festiviteiten.

Ouazzani hanteert in deze passages de principes van de *direct cinema*: ze intervenieert niet of nauwelijks in wat ze filmt. Alleen de huwelijksnacht zelf geeft ze symbolisch weer met een fallische dolkendans van een Touareg die voor mannelijke viriliteit staat, witte duiven die voor maagdelijkheid staan en het beeld van een vrouw die met een dolk dwars over haar tong snijdt, de ontmaagding.[5] Dan is het de volgende ochtend en dansen de vrouwen met het bebloede laken op hun hoofd. Ouazzani's camera registreert weer wat ze ziet. Naima zit langs de kant in een witte jurk. Haar gezichtsuitdrukking is een van de meest pijnlijke beelden in de film. Hoewel ze blij zou moeten zijn dat ze aan de voorwaarden van het traditionele huwelijk heeft voldaan, lijkt ze beschaamd en vernederd door de publieke uitstalling van haar intimiteit. Haar lichaam blijkt niet van haar te zijn, haar maagdenvlies is een familiezaak (Zeghloul 1984). Hoe bewust Naima ook gekozen heeft voor haar wortels, hier lijkt toch iets niet te kloppen. Ouazzani geeft geen commentaar op deze beelden maar laat via Naima zien wat het respecteren van tradities inhoudt.

Enerzijds is er de warmte van de familie, het collectieve feest en de rituelen. Anderzijds is er de onteigening van het vrouwenlichaam die vervreemdend en vernederend is.

Via al deze lagen in de film, de interviews, de voice-overs, de registraties en de gedramatiseerde scènes laat Ouazzani zien hoe complex traditie en moderniteit, verleden en heden in de Arabische cultuur met elkaar zijn verweven. Ze geeft hiermee een performance van haar individuele identiteit die daardoor ook publiek en politiek wordt. Wat betreft vrouwelijke seksualiteit problematiseert zij een paradoxaal verlangen, enerzijds naar verandering, meer vrijheid en keuzemogelijkheden voor vrouwen, anderzijds naar trouw aan de traditie. Ouazzani's film laat zien welke dilemma's deze onverenigbare hang naar het individuele en het collectieve oplevert, ook al mag ze uiteindelijk na zestien jaar haar vaders huis weer binnenkomen en ook al loopt het kleine meisje aan het einde van de film in de medina naar het licht.

Chronotopen in *De onmacht*

Net als *In het huis van mijn vader* is Karim Traïdia's korte film *De onmacht* een accentfilm die een performance geeft van identiteitsvraagstukken. Traïdia is geboren in Algerije en woont en werkt al sinds 1979 in Nederland. In 1998 won hij het Gouden Kalf voor zijn film *De Poolse bruid*. In 2000 maakte hij de politieke film *Les diseurs de vérité* over de onmogelijke situatie in zijn vaderland waar niemand zijn leven veilig is. Momenteel is hij bezig met het filmen van een kroniek van Algerije. *De onmacht* was zijn eindexamenfilm en is gebaseerd op twee boeken van de Frans-Marokkaanse schrijver Tahar Ben Jalloun, *La plus haute des solitudes* en *La réclusion solitaire*. De boeken vertellen over de erbarmelijke levenscondities van Noord-Afrikaanse mannen die in de jaren vijftig en zestig als arbeiders naar Frankrijk werden gehaald. Hun situatie is vergelijkbaar met die van Turkse en Marokkaanse gastarbeiders in Nederland. De film is gedraaid in zwart-wit materiaal, wat het documentaireachtige effect versterkt. Sommige beelden doen denken aan de journaalbeelden over de slechte leefomstandigheden van gastarbeiders in pensions in Nederland uit de jaren zeventig.[6]

Het hoofdpersonage in *De onmacht* is Ahmed, gespeeld door Hakim Traïdia, de broer van de regisseur. Net als de kleine Fatima en Naima kan Ahmed gezien worden als een alter ego van de regisseur, dat de performance van identiteit overneemt.[7] Het meest opvallend in *De onmacht* is de mise-en-scène van de ruimtes. Naficy spreekt in dit verband van het gebruik van chronotopen, een term afkomstig van Michael Bakhtin. Chronotopen zijn ‘representaties van ruimte- en tijdconfiguraties’; ze duiden ook op ‘krachten in de cultuur die deze configuraties produceren’ (Naficy 2001, 152). Accentfilms hebben volgens Naficy twee dominante chronotopen: chronotopen van het verre thuisland, waarin vaak landschappen worden getoond die de

schoonheid van het verloren vaderland illustreren, en chronotopen van het leven in ballingschap, waarin claustrofobische ruimtes een belangrijke plaats innemen.

Ook in *De onmacht* worden deze twee chronotopen gebruikt. Aan het begin van de film zien we Ahmed in zijn kleine, donkere, armoedige kamer in Parijs en daarna zien we beelden van Noord-Afrikaanse migrantenmannen in de straten van Barbès. De mooie zachte stem van Enrico Macias, de beroemde Frans-Algerijnse chansonnier, zingt: 'J'ai quitté mon pays, ma maison, mon soleil, ma vie, ma triste vie' ('Ik heb mijn land verlaten, mijn huis, mijn zon, mijn leven, mijn trieste leven'). De grauwe documentaireachtige beelden krijgen door de muziek een droefgeestig poëtische, nostalgische sfeer. Al deze mannen wonen op zo'n klein, schamel en donker kamertje in totale eenzaamheid. Allen verlangen zij naar de zon, de landschappen en de mensen van hun geboorteland. Maar ze hebben geen andere keuze dan hier hun brood te verdienen in de grijze wereld van het immigratieland. Ahmed beweegt zich voortdurend tussen zijn kleine, benauwde kamertje en de straten van Barbès, waar hij een van de vele mannen wordt. 'Het lot bracht mij hier', zegt zijn stem in voice-over, terwijl we hem met een koffer zien lopen. 'En ik was blij om Frankrijk mee op te bouwen.' De koffer komt veel voor in accentfilms. Het attribuut staat symbool voor het rusteloze verplaatsen.

De claustrofobie van Ahmeds kamer wordt benadrukt door de huisregels, die we tot drie keer toe in strenge, kille voice-over horen:

> Het is verboden eten te koken op de kamer, de radio aan te hebben na negen uur, in het Arabisch te zingen, dansen, vrouwen te ontvangen, te masturberen, yogaoefeningen te doen, ziek te worden, werk te verzuimen. Doodgaan doe je maar thuis. Het is verboden in bomen te klimmen. Het is verboden door je kamer te fietsen, er te kaarten of wijn te drinken.

Ahmed houdt zich aan alle regels, die laten zien dat de Noord-Afrikaanse mannen alleen als werkkracht worden beschouwd en niet als mensen met een geest en een lichaam. Soms gaat hij naar de hoeren, want anders is hij geen man meer. Maar de situatie is te deprimerend om zijn mannelijkheid te kunnen bewijzen. Hij zoekt hulp bij Franse dokters en een Arabische waarzegger (marabout) wanneer hem het ergste overkomt wat hem kan overkomen: hij wordt impotent en 'een man zonder kracht tussen de benen' heeft geen toekomst. Maar noch de Franse dokters noch de Arabische marabout hebben oog of oor voor hem, de pillen noch de amulet helpen. Ahmed is weer terug op zijn kamer. Hij kijkt in de spiegel terwijl in voice-over zijn gedachten te horen zijn: 'Ik ben verloren, wat zullen ze van mij denken in mijn land?'

De chronotoop van het leven in ballingschap maakt dan plaats voor de chronotoop van het verre thuisland. We kijken met Ahmed mee wanneer hij in gedachten thuiskomt en zijn ergste angsten voor zich ziet. Hoewel de landschappen mooi zijn en heimwee zouden kunnen oproepen, zijn ze in hetzelfde zwart-wit gedraaid als de

beelden van Parijs. Ze baden bepaald niet in nostalgisch (zon)licht zoals de herinneringsbeelden in Ouazzani's film. Bovendien wordt Ahmed kil onthaald door zijn vader. Hij heeft in geen enkel opzicht aan zijn plichten als man voldaan. Op zijn slaapkamer in het huis van zijn vader droomt hij dat zijn vrouw naar hem toekomt, hem een witte jurk aantrekt en de deur uitstuurt. Dan blijkt zijn vrouw ook werkelijk bij hem te zijn weggegaan. Zijn seksuele impotentie staat symbool voor al het andere falen van zijn mannelijkheid: Ahmed krijgt ook niet genoeg geld bij elkaar gespaard om een huis en een auto te kopen. In alle opzichten is hij mislukt. Net als een ontmaagd meisje heeft Ahmed zijn vader te schande gemaakt. Hij hoort de buren over hem roddelen. Hij hoort de stem van zijn vader: ‘Door hem zijn we vernederd. Hij had beter daar kunnen blijven.’ Het plonzen van de stenen die hij in de rivier gooit, klinkt als de echo van zijn eenzaamheid. Hij durft zijn vader niet meer onder ogen te komen. De chronotoop van het verre thuisland is in *De onmacht* niet zo idyllisch als in vele andere accentfilms vaak het geval is.

In dit opzicht presenteert Traïdia's film *De Poolse bruid* met de weidse Groningse landschappen veel meer een nostalgische chronotoop van het verloren thuisland dan *De onmacht*. Hoewel *De Poolse bruid* vaak is bestempeld als een bijzonder Hollandse film, vertelt de regisseur in een interview in *De Groene Amsterdammer* dat hij tijdens het filmen in het hoge Noorden juist heel veel aan zijn dorp en zijn jeugd in Algerije dacht:

> Dáár ben ik geboren, daar heb ik gedroomd. Die dromen liggen nog steeds daar, in Algerije. Hier probeer ik die droom terug te vinden. Zo heb ik ook naar het Groningse landschap gekeken: door de ogen van een kind. Ik ben op zoek gegaan naar een stukje uit mijn kindertijd, en ik heb het daar even teruggevonden. De mensen in Groningen gaan net zo met elkaar om als in Algerije: met respect, behulpzaamheid en weinig woorden. Ik had het gevoel dat ik thuiskwam. Daardoor heb ik ook de schoonheid van dat landschap gevonden en kunnen laten zien (Brandt 1998, 2).

In *De onmacht* is er geen ruimte voor nostalgie en zijn de chronotopen van het thuisland ‘gekleurd’ door de angst, grauwheid en vernederingen van het leven in ballingschap.

Dan zijn we weer terug, uit Ahmeds gedachten in zijn claustrofobische kamer. Hij heeft niets meer te verliezen. Hij zingt, danst en fietst door zijn kamer, hij gaat in een boom zitten, pakt zijn koffer en vertrekt. Een volgende landgenoot staat al klaar om zijn kamer in te nemen. De verboden klinken weer in voice-over: ‘Het is verboden bij een Française een kind te maken, op de muren te schrijven, ruzie te maken, te vechten, te sterven, doodgaan doe je maar thuis.’ Ahmed loopt onder het viaduct van het metrostation van Barbès. In tegenstelling tot het kleine meisje aan het einde van *In het huis van mijn vader* loopt Ahmed in een troosteloze mist. Zijn koffer bungelt als enige metgezel aan zijn hand. Hij is op de vlucht voor de condities van zijn leven. Maar net zoals Ouazzani laat Traïdia zien hoe sterk de druk van de Arabische

traditie is, ook voor wat betreft de seksuele codes die voor mannen gelden. Vrouwen moeten maagdelijk blijven, mannen moeten juist zo potent mogelijk zijn. Zolang het tussen de benen maar goed gaat, is alles goed. De traditionele, tegengestelde eisen aan de seksen leiden tot enorme schuldgevoelens, frustraties en eenzaamheid wanneer de betrokkenen in aanraking komen met andere werelden. Of deze nu vrijheid toelaten (zoals in het geval van Nederland voor Marokkaanse meisjes) of juist meer beperkingen opleggen (zoals in het geval van de behandeling van gastarbeiders), er is een breuk met de traditie die vragen opwerpt over en aan die traditie.

‘Vrouwelijke’ teksten als lijm voor het leven

Volgens Naficy zijn alle accentfilms vrouwelijke teksten. Hij leidt dat vooral af uit de manier waarop de ruimtes worden gepresenteerd:

> De ruimtes, die in accentcinema gepresenteerd worden, zijn *gendered*, maar niet op een binaire manier zoals in de klassieke cinema. (...) Bijvoorbeeld, de buitenruimtes, de publieke ruimte van de natuur en de landschappen van het thuisland worden vrouwelijk voorgesteld en met de moeder geassocieerd. De binnenruimtes, de gesloten ruimtes, vooral die van het huis, zijn ook als vrouwelijk gecodeerd. In die zin zijn alle accentfilms, ongeacht het geslacht van de regisseur of protagonisten, vrouwelijke teksten. Deze films destabiliseren het traditionele binaire schema van gender en ruimtelijkheid, omdat op de grenzen van deterritorialisatie ook de grenzen van gender, genre en seksualiteit constant vertroebelen en ondervraagd worden. Bovendien worden de ruimtes in deze films niet alleen gevormd door gender, identificatie en vervreemding, maar ook door uitbarstingen van herinnering, nostalgie, het verlangen terug te keren, en door een politiek en poëtica van aanpassing en verzet (Naficy 2001, 154-155).

In de traditionele cinema, zoals de Hollywoodfilm en de Europese cinema, is er vaak een tegenstelling tussen openbare ‘mannelijke’ ruimtes en privé ‘vrouwelijke’ ruimtes. Simpel gesteld komt het er vaak op neer dat mannen actief zijn in landschappen, zoals in de western, de actie- of de oorlogsfilm, in openbare ruimtes als rechtbanken of doelloos ronddolen, zoals in de roadmovie. Vrouwen daarentegen beleven emotionele avonturen binnenshuis, zoals in het melodrama. Europese filmmaaksters als Marguerite Duras en Chantal Akerman tonen het minder spectaculaire bestaan van bijvoorbeeld huisvrouwen. De tegenstelling tussen mannelijke landschappen en vrouwelijke binnenruimtes is in accentfilms minder sterk, omdat in deze films zowel de landschappen als de binnenruimtes vrouwelijk zijn geconnoteerd. De landschappen zijn vrouwelijk vanwege het nostalgische verlangen naar de kindertijd en het verlangen naar de moeder dat hiermee gepaard gaat. De binnenruimtes zijn vrouwelijk geconnoteerd vanwege het feit dat het huis in vrijwel elke

cultuur het (enige) domein van de vrouw is. Zij kan er haar eigen regels hebben, maar de ruimte kan ook heel beperkend werken. Door beide ruimtes ‘vrouwelijk’ te coderen zorgen accentfilms ervoor dat de personages een beetje meer ‘vrouw’ worden dan in de klassieke cinema.

Zowel *In het huis van mijn vader* als *De onmacht* kunnen als vrouwelijke teksten worden beschouwd. Ouazzani opent met haar camera letterlijk de vrouwelijke ruimte van het huis van haar grootmoeder. Ze vertelt daarmee de verhalen van haar moeder en grootmoeder, verhalen van vrouwen die anders zwijgen. Ze registreert de vrouwelijke rituelen tijdens het huwelijk van Naima: het dansen en zingen van de vrouwen en de henna- en hammamrituelen. Haar film wordt gekenmerkt door een nostalgisch verlangen terug te keren naar haar jeugd en haar geboorteland. Haar vader is in dit verlangen de belangrijkste persoon. Ze wil hem met haar film bereiken, een beetje ‘vrouwelijk’ maken, zorgen dat hij begrip krijgt voor haar gevoelens en beweegredenen. ‘Vader wees niet bang, zeg dat je van me houdt, ook al heb ik het in je ogen niet goed gedaan’, klinkt Ouazzani's stem vlak voordat ze haar vader eindelijk durft te bellen.

Ook *De onmacht* laat vrouwelijk gecodeerde ruimtes zien: zowel de gesloten, donkere ruimtes van de kamer in Parijs als de open ruimtes van de zandwegen en bossen in Ahmeds geboorteland. Deze ruimtes hebben een psychologisch effect: hier wordt een zachtaardige en kwetsbare man gerepresenteerd. Hij heeft niet de traditionele kenmerken van mannelijkheid, zoals een agressieve seksualiteit en een drang om te domineren. Hier zien we geen actieve zelfverzekerde (vechtende) man, maar een gevoelige man met pijn. De stille pijn, die door vele vrouwen als Ouazzani's moeder wordt geleden, krijgt hier gezelschap van mannelijk leed. De vrouwelijke esthetiek van de ruimtes gaat gepaard met een ‘vrouw’ worden van het hoofdpersonage.[8] Het is een beeld van de Arabische man dat in niet-accentfilms nauwelijks te vinden is. In Arabische films zijn mannen meestal dominant, in westerse films zijn ze meestal afwezig of worden ze stereotiep neergezet als fanatieke terroristen. Het beeld van Traïdia krijgt juist daardoor zoveel kracht.

Toch blijven de films verschillend wat betreft genderperspectief. Ouazzani zoekt met haar vragen andere vrouwen (en mannen) op: haar grootmoeder, Naima en haar familie, de studenten aan de universiteit in Casablanca. *De onmacht* daarentegen is gebaseerd op de absolute eenzaamheid van het mannelijk lijden. Zoals de filmtheoretica Denise Brahimi uitlegt:

> Zodra het om individuele beproevingen gaat, lijkt het alsof deze gereserveerd zijn voor mannen, en alsof zij gekarakteriseerd worden door het feit dat de man helemaal alleen tegen allerlei obstakels moet vechten en zijn moed en mannelijkheid moet bewijzen. Mannelijkheid wordt bewezen in eenzaamheid, vrouwelijkheid heeft collectieve kwaliteiten. Zo gaat het in het patriarchaat (Brahimi 1991, 66).

Hoewel beide films dus vrouwelijke teksten zijn, is er toch een duidelijk verschil in de aanpak van de identiteitscrisis die wordt verbeeld. Beide films hebben een open einde en dragen geen definitieve oplossingen aan. Maar *In het huis van mijn vader* stemt tot meer hoop dan *De onmacht*. Waar het Ouazzani lukt om dankzij haar collectieve zoektocht de moed te verzamelen haar vader te bellen, wijst Ahmed de toenadering van zijn vader juist af. Wanneer hij in gedachten naar zijn thuisland afreist, is zijn schaamtegevoel zo groot dat hij wegloopt wanneer zijn vader in een toenaderingspoging bij hem komt zitten. De vrouwelijke positie, 'voorbij de schaamte' ('als je geen eer meer hebt heb je niets te verliezen', zegt Ouazzani), heeft Ahmed nog niet kunnen bereiken. Zijn lijden, en het lijden van vele mannen met hem, is daardoor des te groter.

Zowel *In het huis van mijn vader* als in *De onmacht* is er een symbolische verwijzing naar de gebroken of versplinterde identiteit door het leven tussen twee culturen. Ouazzani gaat naar een waarzegster die een hoop stenen door haar handen laat vallen en zegt dat haar leven in kleine stukjes uit elkaar is gevallen. De waarzegster vindt dat Ouazzani de eerste stappen moet nemen om het te repareren. Haar vader zal het niet doen, ook al lijdt hij waarschijnlijk ook onder het feit dat hij zijn dochter niet meer ziet. Ahmed laat de spiegel waarvoor hij staat uit zijn handen vallen en ziet zijn gezicht alleen nog in de scherven. Voor beide filmmakers geldt dat hun film het beste middel is om de stukken weer aan elkaar te lijmen. Hun films hebben daardoor een accent. Ze voegen zich niet naadloos in de conventies van de traditionele film en zijn meer dan een afspiegeling van de werkelijkheid of de verbeelding van een fictie. Het zijn performances van hun identiteit, waarin het persoonlijke wordt overschreden. Ook het verhaal van vele andere migrantenervaringen wordt hier immers op indringende wijze in beeld gebracht.

Patricia Pisters en Kaouthar Darmoni

Eindnoten:

1 De klassieke Hollywoodfilm en de Europese kunstfilm worden als de twee dominerende types cinema ofwel 'modes of narration' gezien (Bordwell 1985). De derdewereldcinema is een term die gebruikt wordt om te verwijzen naar films die geproduceerd worden in Azië, Afrika en Latijns-Amerika, of die geproduceerd worden door minderheden in de eerste wereld (Shohat en Stam 1994, 27-31).

2 Alle citaten van Hamid Naficy in dit hoofdstuk zijn vertaald door Patricia Pisters. Naficy gebruikt drie termen om accentcinema te karakteriseren: 'exilic', 'diasporic' en 'etnic'. Met 'exilic' (uit ballingschap) refereert hij aan films van 'individuals or groups who voluntarily or involuntarily have left their country of origin and who maintain an ambivalent relationship with their previous and current places and cultures' (Naficy 2001, 12). 'Diasporic' omschrijft hij als films van 'displaced people' met dien verstande dat diaspora altijd collectief is, terwijl ballingschap ook individueel beleefd kan worden (Naficy 2001, 13). 'Etnic' plaatst hij in het kader van het postkoloniale discours van een groeiend etnisch bewustzijn onder Afro-Amerikanen, Latino-Amerikanen en Aziatisch-Amerikanen ('politics of the hyphen', Naficy 2001, 15). Wij kiezen in dit stuk voor de brede term 'migratie'.

3 '[A] pure speech-act as creative story-telling or legend-making must extricate itself from all the spoken information (...), but also the visual data must be organized in superimposed layers, endlessly mixed up (...) from which the speech-act will emerge, will rise up on the other side' (Deleuze 1989, 268).

4 Vertaling Patricia Pisters. Bruzzi maakt een onderscheid tussen performatieve documentaires waarin de personages een performance geven (zoals in de documentaire *Paris is Burning* (Jenny

Livingston 1990) over drag queens in New York wier leven om performance draait), en documentaires die als film performances op zichzelf zijn (zoals de documentaires van Nick Broomfield die zelf altijd onderdeel uitmaakt van zijn films; de gebeurtenissen daarin zijn altijd nadrukkelijk gefilterd en beïnvloed door zijn (camera)ogen).

5 De Touareg is een nomadenvolk in de Sahara in het zuiden van Marokko. Ze worden ook wel de 'blauwe mannen' genoemd, omdat ze traditioneel in het blauw gekleed gaan. Touaregmannen moeten volgens de traditie hun gezicht bedekt houden.

6 Zie de NPS-serie *De Vele Gezichten van Marokkaans Nederland* (Eindredactie Jan Bosdriesz 1998).

7 Karim Traïdia heeft zelf ook een kleine rol in de film, namelijk als onwillige Franse ambtenaar die het Ahmed onmogelijk maakt zijn vrouw over te laten komen. Ook in veel andere films van zijn hand verschijnt de regisseur of zijn broer even in beeld. Net als Hitchcock lijkt Traïdia een ouderwetse auteurshandtekening te zetten bij zijn films.

8 Volgens Gilles Deleuze is elk 'vrouw-worden' het begin van een 'minderheid-worden', een politieke daad tegen de dominante patriarchale structuren. Zie Deleuze en Guattari (1988), 232-308.

Oktober 1992. Heddy Honigmann maakt Metaal en melancholie. 11. De kracht van nostalgie in de films van Heddy Honigmann

Terwijl in beeld een kar te zien is die, hoog opgetast met zakken, langzaam in de richting van de camera wordt geduwd, begint een man in voice-over te vertellen:

> Lang geleden was ik verliefd op een buitenlandse, ze heette Marlene. Een Italiaanse die voor het eerst in Peru was. We gingen naar het strand en hadden veel plezier. Ik was arm en ik weet niet waar ik het geld vandaan haalde. Na veertien dagen zei ze dat ze terug moest naar Italië.

Dan zijn beeld en geluid synchroon, we kijken via de open deur aan de passagierskant van een geparkeerde auto naar de chauffeur. Hij vertelt verder over die grote liefde, nu misschien wel veertig jaar geleden. Over het kortstondige geluk dat geen vervolg kon hebben, want hij was arm en zij was blank. Zoals hij toen al zei, berustend in zijn droeve lot: 'Olie en water kun je niet mengen.' Hij vertelt over het afscheid en over het lied dat ze samen hoorden en dat hij nu op een cassette altijd bij zich heeft. Het bandje wordt aangezet en terwijl de man luistert en af en toe een paar zinnen zachtjes meezingt, luisteren we mee en op de klanken van het sentimentele lied komt het verdriet van toen in volle hevigheid binnen:

> Elke dag die verstrijkt / Elke dag en elke minuut / Voel ik dat ik van je hou en steeds meer van je hou / Geen afstand of tijd / Geen heilige in de kerk / Weerhoudt me te zeggen / Ik hou van je, ik hou van je

Deze scène vormt het slotakkoord van de documentaire *Metaal en melancholie* van Heddy Honigmann uit 1992. Nadat het beeld van de taxichauffeur plaats heeft gemaakt voor een aantal portretten van hoofdpersonen in de film, allen taxichauffeurs in de Peruaanse hoofdstad Lima, gaat de muziek door, ook tijdens de

Afb. 11.1 Scene uit ‘Metaal en melancholie’, Heddy Honigmann, 1993 (foto: VPRO/Ariel Film)

aftiteling. De gemoedstoestand die de filmmaakster hier heeft opgeroepen en waarmee ze haar kijkers achterlaat is pure weemoed.

Dit bitterzoete verlangen naar een verloren liefde, naar de voorbije jeugd of naar een tijd waarin alles beter was, is een terugkerend thema in het oeuvre van de filmmaakster. Een thematiek die voor een groot deel voortvloeit uit haar eigen afkomst en levensloop als immigrant: Heddy Honigmann nam vaak afscheid van een vertrouwde wereld om elders haar dromen te verwezenlijken. Ze werd geboren in Peru, uit Europees-joodse ouders en woonde in verschillende wereldsteden alvorens zich met haar toenmalige Nederlandse geliefde in Amsterdam te vestigen.

Nostalgie en melancholie

In het dagelijks taalgebruik en ook in de besprekingen van het werk van Heddy Honigmann worden de begrippen melancholie en nostalgie vaak als synoniemen gebruikt. Dat is strikt genomen niet terecht. De twee begrippen zijn wat betreft het pijnlijke verlangen als hoofdkenmerk weliswaar overeenkomstig maar onderscheiden zich van elkaar met betrekking tot het object en de al dan niet ziekelijke aard van dat verlangen.

Het begrip melancholie stamt uit de klassieke leer der temperamenten, die werd ontwikkeld door de Griekse arts Hippocrates in de vierde eeuw voor Christus. Deze leer was gebaseerd op de vier lichaamssappen, waarvan zwarte gal er een was. Melancholie betekende dan ook letterlijk zwartgalligheid, een melancholicus lijdt

aan een overdaad aan zwarte gal. Later werd melancholie een psychiatrisch ziektebeeld, een vorm van depressie die onder meer wordt gekenmerkt door een diepe neerslachtigheid en verlies van eigenwaarde. In *Trauer und Melancholie* (1917) verbindt Freud de melancholie met rouw. Een melancholicus, zo schrijft hij, is op een bepaalde manier in de rouw, omdat hij een object heeft verloren waaraan hij gehecht was en waarmee hij zich identificeerde.

Het verschil met wat nu als nostalgie wordt gedefinieerd, ligt echter in de mate waarin men zich van dat verlies bewust is. Bij de melancholicus is de oorzaak van het lijden op de achtergrond geraakt. Bij degene die nostalgisch is, is het verlangen juist zeer sterk gekoppeld aan datgene wat verloren is gegaan. Daarbij komt dat melancholie zowel door degene die eraan lijdt, als door zijn omgeving vooral als pijnlijk en verlammend wordt ervaren, terwijl nostalgie ook ruimte biedt voor levensvreugde en creativiteit.

Het woord nostalgie komt uit het Grieks. ‘Nostos’ betekent terugkeer of reis en ‘algia’ is verlangen of lijden. Het begrip nostalgie dateert echter van ver na de klassieke oudheid. Het werd in de zeventiende eeuw voor het eerst gebruikt door de Zwitserse arts Johannes Hofer. Hofer zag de nostalgie wel als een ziekte. Studenten uit Bern die in Basel studeerden leden eraan evenals Zwitserse soldaten die dienst deden in het buitenland. Hij constateerde bij hen een sterk verlangen naar hun vaderland of hun geboortestad dat gepaard ging met waanvoorstellingen. Nostalgielijders hadden last van misselijkheid, koorts of hoge bloeddruk en sommigen hadden zelfs suïcidale neigingen. Als remedie tegen deze pathologische vorm van heimwee werd een behandeling met bloedzuigers, opium of simpelweg een terugkeer naar de Alpen voorgeschreven.

De effectiviteit van die laatste remedie werd overigens een eeuw later al door Immanuel Kant in zijn werk *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) ernstig betwijfeld. Kant constateerde dat mensen die terugkeerden naar huis vaak teleurgesteld waren, omdat bleek dat zij niet zozeer naar een plaats maar naar een tijd terugverlangden. En terugkeren in de tijd is per definitie onmogelijk. Zo werd nostalgie in de loop der eeuwen van een puur medische categorie tot een, min of meer ‘ongeneeslijke’, psychische toestand.

Inmiddels is nostalgie niet alleen meer een verlangen naar een bepaalde plaats, maar ook zeker een hunkering naar tijden of mensen die in het huidige leven nog slechts als een mooie herinnering bestaan. Of sterker nog, wie nostalgisch is verlangt naar gebeurtenissen die nooit hebben plaatsgevonden of plaatsen waar men nooit is geweest. Het is de weemoedige herinnering aan de jeugd als het verloren paradijs waarin alles en iedereen nog zuiver en onschuldig was. Het is het verdriet om alle gemiste kansen.

Een begrip dat grotendeels overeenkomt met het weemoedig verlangen dat nostalgie nu is, is het Portugese saudade. Onder liefhebbers van Portugese fadomuziek en aanverwante Latijnse genres is dit begrip de laatste jaren in Nederland aardig inge-

burgerd geraakt. Portugeestaligen beweren dat het woord onvertaalbaar is. De meest gangbare vertalingen volgens het woordenboek zijn heimwee of verlangen, maar ook nostalgie, afhankelijk van de context. Een poëtische beschrijving die vaak opduikt en die meer recht doet aan de complexiteit van het gevoel is ‘de aanwezigheid van het afwezige’. Hier wordt benadrukt dat het nostalgisch verlangen zo sterk kan zijn dat het verlangen zelf als het ware de plaats inneemt van het object waarnaar het verlangen uitgaat.

Deze laatste beschrijving raakt aan de kern van nostalgisch verlangen. Nostalgie bestaat namelijk bij de gratie van de afstand tussen het gedroomde verleden en het nu. Het is niet de beleving van dat verleden zelf als objectief gegeven, maar de ervaring van het verschil tussen dat ‘daar en toen’ en het ‘hier en nu’. De historicus Frank Ankersmit benadrukt dit in *History and Tropology* (1994). Zijn stelling luidt dat nostalgie en de nostalgische herinnering aan het verleden de meest intense en de meest authentieke beleving van het verleden geven. Met dit standpunt stelt hij zich tegenover een aantal van zijn collega's, die het verleden vanuit een meer objectiverende houding beschouwen. Zij zien nostalgie als een particulier sentiment dat een werkelijk inzicht in de geschiedenis alleen maar in de weg staat.

Een belangrijke rol bij de nostalgische herinnering is weggelegd voor het autobiografisch geheugen, dat herinneringen opslaat en zo de persoonlijke geschiedenis van een individu schrijft. Via het ophalen van herinneringen en het vertellen van verhalen op basis van die herinneringen wordt die geschiedenis opnieuw beleefd. Ook het autobiografische geheugen is niet als een objectief en op elk moment te raadplegen archief te beschouwen. Zoals de Groningse psycholoog Douwe Draaisma in zijn boek *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt* (2002) aan de hand van diverse oude en recente onderzoeken aantoont, neemt het geheugen regelmatig een loopje met ons. In het kader van een studie naar het verschijnsel nostalgie komt dit fabulerende aspect van het geheugen goed van pas. Het feit dat herinneringen veranderen naarmate de gebeurtenis waarnaar ze verwijzen langer geleden is of naarmate de gebeurtenis vaker opgerakeld wordt, impliceert een creatieve factor. Mensen beschikken kennelijk over een scheppende kracht die hun persoonlijke geschiedenis, althans de beleving daarvan, beïnvloedt. Vanuit dit perspectief bekeken heeft nostalgie dus eerder een vernieuwende dan een verlammende werking.

De gemoedstoestand waarin de taxichauffeur uit *Metaal en melancholie* verkeert, is eerder nostalgisch dan melancholisch. Zijn verlangen is niet onbepaald maar gekoppeld aan een verloren liefde. De tekst van het lied dat hem in de tijd terugbrengt zegt dat tijd en afstand geen rol spelen, maar de kloof tussen hem en zijn geliefde is diep en onoverbrugbaar. In tegenstelling tot wat de lezer naar aanleiding van dit treurige liefdesverhaal misschien zou denken, is deze man geen geestelijk wrak. Net als de andere personages in *Metaal en melancholie* en veel andere door Honigmann geportretteerde mensen trouwens. Allemaal geven zij, ondanks soms erbarmelijke levensomstandigheden, blijk van veerkracht, relativeringsvermogen en humor. Eigenschappen die haaks staan op de symptomen van de melancholie als

medische categorie, maar die wel passen in de huidige definitie van het begrip nostalgie.

Een tijd voor nostalgie

Metaal en melancholie markeert een belangrijke overgang in Honigmanns carrière als filmmaker en de hierboven beschreven scène speelt daarin een sleutelrol. Het was de eerste film waarin ze zichzelf kon zijn, zoals ze zelf zegt in interviews met *Vrij Nederland* en *De Groene Amsterdammer:* '*Metaal en Melancholie* heeft me mijn jeugd teruggegeven. (...) Ik ging weer improviseren, mijn intuïtie volgen, spontaan ergens op af' (Harms 1996, 74; Amsberg en Steenhuis 1995, 21). De film was kortom een project waarbij ze kennelijk voor het eerst de vrijheid en ongebondenheid ervoer om haar eigen thema's vorm te geven; waarmee ze, om in nostalgische termen te blijven, 'thuiskwam'. In de films die daarna kwamen heeft ze die nieuw verworven ruimte nader onderzocht en het thema nostalgie op verschillende manieren verwerkt.

Zowel door de pers als het publiek werden Honigmanns films vanaf *Metaal en melancholie* met enthousiasme ontvangen. Zowel *O amor natural* als *Het ondergronds orkest* kende, voor documentairebegrippen, een heel geslaagde receptie. Een greep uit de prijzenkast bevestigt dit: *Metaal en melancholie* werd bekroond met maar liefst zeven prijzen in binnen- en buitenland. *O amor natural* stond dagenlang bovenaan op de publiekslijst van het International Documentary Filmfestival Amsterdam in 1996. In 1999 ontving Honigmann op het Nederlands Filmfestival in Utrecht de Prijs van de Nederlandse Filmkritiek voor *Het ondergronds orkest*. In 2000 kreeg ze in Utrecht eindelijk haar eerste Gouden Kalf voor *Crazy* en in 2003 werd ze bekroond met de eerste Jan Kassies Oeuvreprijs.

Het was niet alleen voor Heddy Honigmann persoonlijk het begin van een periode waarin zij zich een stevige positie in de filmwereld wist te verwerven. Ook voor andere zogenoemde 'creatieve documentaires' en 'kleine', meer kunstzinnige speelfilms leek het klimaat gunstig in de jaren negentig. De minimal movie-beweging van Pim de la Parra en Paul Ruven leverde vanaf eind jaren tachtig een golf low budget films op en halverwege de jaren negentig maken jonge filmmakers als Robert Jan Westdijk en Eddy Terstall furore met speelfilms die buiten de gevestigde fondsen om werden gefinancierd. De commerciële producenten van de jaren zeventig en tachtig waren niet meer de enigen die de markt bepaalden. Commerciële Nederlandse successen waren trouwens zeldzaam het laatste decennium van de twintigste eeuw. Alleen *Filmpje!* van Paul Ruven (1995) en *Abeltje* (1998) van Ben Sombogaart deden de kassa's rinkelen.

In de jaren negentig waren er meer documentairemakers die zich op het vlak van de nostalgische film begaven, een aantal van hen net als Heddy Honigmann niet van Nederlandse afkomst. Zo maakte de in Kaapstad geboren Saskia Vredeveld *Heimwee*

naar Zuid-Afrika (1988) en *Hartseerland* (1991). Een zekere verwantschap in onderwerp en uitwerking bestaat er tussen Honigmann en Petra Lataster-Czisch. Lataster keerde onder andere in *Verhalen van een rivier* (1994) terug naar Dessau, de stad in voormalig Oost-Duitsland waar zij geboren is. Ze registreerde hoe de Wende het dagelijks leven had beïnvloed. Als nostalgische metafoor bij uitstek gebruikt Lataster hier de rivier, die met haar eindeloze waterstroom het verglijden van de tijd symboliseert. In 1997 werd *Lagrimas negras* van Sonia Herman Dolz een regelrechte hit in de bioscoop. De film over oude Cubaanse muzikanten zorgde voor hernieuwde populariteit van Latijns-Amerikaanse muziek. Maar ook in Nederland geboren documentairemakers maakten nostalgische films. Mooie voorbeelden zijn *Niets voor de eeuwigheid* van Digna Sinke uit 1991, een poëtische film over het industrieel erfgoed van Nederland en *Het is een schone dag geweest* uit 1993 van Jos de Putter, een ingetogen portret van zijn ouders en het laatste seizoen van hun boerenbedrijf in Zeeland. Een film die in ieder shot het afscheid van een tijdperk ademt.

Het succes van de lange documentaires van Heddy Honigmann vanaf *Metaal en melancholie* wordt mede verklaard door het feit dat in het laatste decennium voor de eeuwwisseling de tijd rijp was voor nostalgie. In deze fin de siècle-jaren leek het gehele culturele leven, de populaire cultuur voorop, onderhevig aan aanvallen van collectief nostalgisch terugblikken. Hier speelt de commerciële exploitatie een rol: alles was retro, van automerken (de kever onder de naam ‘retro-kever’ terug in het straatbeeld), en kleding (allerlei kleuren en patronen van de jaren vijftig en zestig passeren de catwalk) tot popmuziek (de herwaardering van oude meesters als Bob Dylan en de populariteit van ‘gouwe ouwe’-hitlijsten).

Het fenomeen werd nog versterkt door de val van de Berlijnse muur in 1989. Na een omwenteling (of die nu van politieke, industriële of technologische aard is) breekt meestal een epidemie van collectieve nostalgie uit. De val en de daaropvolgende hereniging van de twee Duitslanden en de openstelling van de grenzen vormden een ware revolutie. Maar ook in technologisch opzicht veranderde de wereld aan het eind van de twintigste eeuw in snel tempo. Internet en andere vormen van telecommunicatie werden gemeengoed.

Met het overschrijden van de drempel naar de eenentwintigste eeuw zijn we dus vatbaar voor nostalgie. Svetlana Boym ziet in haar boek *The future of nostalgia* (2001) de nostalgie als een ‘symptoom van onze tijd’. In een tijd waarin technologische ontwikkelingen sneller gaan dan wij met de menselijke maat kunnen bijhouden en de verregaande globalisering niet alleen de fysieke en virtuele grenzen doet vervagen maar ook een heftige tegenreactie oproept van angst en behoudendheid, is nostalgie een niet meer weg te denken levensgevoel.

In de laatste decennia van de twintigste eeuw duikt het begrip nostalgie op in teksten over het postmodernisme. Het is niet vreemd dat die twee elkaar hebben gevonden, ze worden beide immers vaak beschreven in termen van ‘verlies’. Het postmodernisme zet allerlei waarden en zekerheden op de tocht. Er is een tendens naar pluralisme op sociaal en cultureel gebied. De grens tussen hoge en lage cultuur

vervaagt. Het individu verliest haar autonomie en begrippen als authenticiteit en originaliteit zijn niet meer vanzelfsprekend. In diverse kunstdisciplines uit zich dat in een (her)gebruik van diverse stijlen uit het verleden via de codes en modes die deze stijl bepalen. Fredric Jameson noemt dit het ‘at random kannibaliseren van stijlen uit het verleden’ (Jameson 1991, 18). Hij introduceert in dit verband ook de ‘nostalgische film’.

Hij beperkt zich in zijn beschrijving van deze categorie weliswaar tot de speelfilm, maar noemt een breed scala aan werken die in deze categorie vallen: van films die het verleden zelf als onderwerp hebben, tot films die een imaginair verleden oproepen en science fictionfilms. Hij ziet de nostalgische film als een ‘desperate attempt to appropriate a missing past’ (een wanhopige poging om zich een verloren verleden toe te eigenen) (Jameson 1991, 19). Anne Friedberg gaat in *Window shopping. Cinema and the postmodern* (1993) door op deze theorie door te wijzen op het nostalgische aspect dat inherent is aan film en andere (nieuwe) audiovisuele media. Vanuit het perspectief van de eindeloze mogelijkheden van vastleggen, terugblikken en herhalen die deze media bieden, zijn in feite alle films nostalgisch. Daarmee wordt een interessante paradox blootgelegd: enerzijds ontstaat nostalgie uit een weerstand tegen (technologische) vernieuwing, anderzijds bedient zij zich graag van de mogelijkheden die deze vernieuwingen bieden.

Svetlana Boym onderscheidt twee vormen van nostalgie: de restauratieve en de reflexieve nostalgie (Boym 2001). In dit onderscheid komt een aantal van de hierboven geschetste visies op het nostalgisch verlangen terug. De restauratieve nostalgie richt zich op het verleden als een statisch, absoluut gegeven en is daarom de meest reactionaire vorm. Zoals de naam al zegt probeert deze restauratieve nostalgie de verloren wereld zo nauwkeurig mogelijk te reconstrueren, hetgeen kan ontaarden in overdreven nationalisme en complottheorieën over wat ‘zij’ allemaal kapotgemaakt hebben van wat ‘ons’ dierbaar was. Boym noemt in dit verband de omstreden restauratie van de schilderingen in de Sixtijnse Kapel in Rome en de speelfilm *Jurassic park*. Een recent Nederlands voorbeeld is de verfilming van *Ja zuster*, *nee zuster* van Pieter Kramer (2002), een tot in de details uitgewerkte reconstructie van de gelijknamige Vara-musicalserie uit de jaren zestig, waarin zowel de structuur, de thematiek, het acteerwerk, als de aankleding nadrukkelijk verwijzen naar de wereld van toen.

De films van Heddy Honigmann weerspiegelen een meer individuele en flexibele vorm van nostalgie, die Boym de reflexieve nostalgie noemt. Hierin staan de beleving van de afstand tussen het verleden en het heden en het bitterzoete besef van de onherroepelijkheid van het verleden centraal. Het is de hang naar de voorbije tijd zonder de drang om die nauwkeurig te herscheppen en zonder de wens om er daadwerkelijk naar terug te keren. De reflexieve nostalgicus is niet afhankelijk van databases en andere nieuwe media om zijn herinneringen tot leven te laten komen en zijn verhalen te vertellen. Het is een nostalgie die ruimte biedt voor ironie en humor

en die zich over het algemeen beter laat verzoenen met het heden dan de restauratieve vorm.

De nostalgie van de immigrant

Het begrip nostalgie is onlosmakelijk verbonden met de psychologie van immigranten. Dit is allereerst te begrijpen vanuit de oorspronkelijke, letterlijke betekenis van heimwee. Voor Heddy Honigmann, dochter van immigranten en zelf ook uit haar geboorteland weggetrokken, is immigratie vaak im- of expliciet een thema in haar leven en werk. Ze werd geboren in 1951 in Lima, de hoofdstad van Peru. Haar Poolsjoodse moeder was als meisje met haar ouders uit Polen naar Peru gevlucht in de jaren dertig. Haar eveneens joodse vader was na de oorlog uit Oostenrijk naar Zuid-Amerika gekomen. Later emigreerden haar ouders naar Israël (om na tien jaar terug te keren naar Peru), maar Heddy bleef in Peru. Ze studeerde er aanvankelijk biologie en literatuur, maar vertrok in 1973 naar Parijs en vervolgens naar Rome om daar film te studeren. Daar kwam ze de Nederlandse filmmaker Frans van der Staak tegen en met hem vertrok ze naar Nederland. Sinds 1978 heeft ze de Nederlandse nationaliteit en woont en werkt ze dus al langer in Nederland dan ze ooit ergens anders heeft gewoond. Hoewel ze haar plaats in de Nederlandse samenleving zowel priv'e als beroepsmatig gevonden lijkt te hebben, vooral in de multiculturele stad die Amsterdam is, ademen haar werk en veel van haar uitspraken een gevoel van ontheemd zijn.

Van haar ouders kreeg ze een ‘tweedegeneratie nostalgie’ mee die geassocieerd werd met het vooroorlogse Europa en de joodse diaspora. De belangrijkste herinneringen uit haar jeugd wortelen in Zuid-Amerika. ‘Als kind zwierf ik tussen verschillende werelden in Lima; de Europese, de Peruaanse en de joodse’, vertelde ze in *Vrij Nederland* in 1996 (Harms 1996, 74). De beginselen van het filmvak leerde ze in het vrijgevochten Europa van na de seksuele revolutie en de grote democratiseringsgolf. Die context was in geen enkel opzicht te vergelijken met de situatie waarin haar ouders geboren waren en ook niet met de situatie in Peru, waar het na de militaire coup van 1968 niet bepaald ontspannen was. Het is dat de liefde haar in Nederland bracht, maar een groter verschil in nationale cultuur met Peru is waarschijnlijk nauwelijks denkbaar.

In een interview gaf de filmmaakster weer wat voor haar de ambiguïteit in de positie van een emigrant is:

> Wat emigranten-ouders, als het goed, als iets positiefs aan hun kinderen meegeven is flexibiliteit, soepelheid. Al die talen, al die plekken. (...) Zonder het te weten hebben mijn ouders mij koffers meegegeven. En tegelijkertijd voel ik verwarring. Ik hoor nergens bij. De Nederlandse feestdagen haat ik, ze maken me jaloers en treurig (Amsberg en Steenhuis 1995, 21).

Op dit punt is het interessant om terug te blikken op een eerdere film van Honigmann, *Hersenschimmen* (1987). Het is de verfilming van de roman van Bernlef over een Nederlands emigrantenechtpaar in Canada, waarvan de man langzaam dement wordt. Het zijn de twee bekende ingrediënten die de regisseuse hebben aangesproken. Om te beginnen de thematiek van de emigrant, die worstelt met het oud worden in den vreemde. Daarachter ligt onthechting op een ander niveau. De man lijdt aan een ziekte die langzamerhand de sporen van zijn geschiedenis uit zijn geheugen wist. Daardoor verliest hij de greep op zijn leven en, sterker nog, zijn identiteit. Demente mensen heten niet voor niets 'kinds' te zijn. Ze keren onherroepelijk terug naar het stadium van geheugenverlies dat bij baby's en kleuters bestaat, totdat het kind een bewustzijn van het ik heeft ontwikkeld. Pas dan worden individuele herinneringen opgeslagen als behorend tot een persoonlijke geschiedenis. In de film is dit innerlijke niemandsland treffend gevisualiseerd door een dikke laag sneeuw die het landschap bedekt, alle reliëf verdoezelt en kleuren doet vervagen.

Heddy Honigmann is zich sterk bewust van het belang van herinneringen. In een interview naar aanleiding van de film vertelt ze dat ze al werkend aan het scenario pas begreep wat de eigenlijke drijfveren waren achter de wens om dit boek te bewerken:

> Als emigrante, die ikzelf ben, raakten Maarten en Vera mij diep. Maarten is een vreemdeling in een ander land en wordt een vreemdeling in zijn eigen wereld. Zijn vrouw Vera en zijn herinneringen zijn de enige band met zijn land van herkomst en die raakt hij langzaam kwijt (Snel 1988, 28).

In dit opzicht is *Hersenschimmen* een opmaat voor *Metaal en melancholie*, waar de regisseuse de confrontatie aangaat met haar eigen verleden en herinneringen.

Terug naar Lima

Twintig jaar na haar vertrek keerde Heddy Honigmann daadwerkelijk, zij het tijdelijk, terug naar haar geboortegrond. De film die ze er maakte, ging over de bewoners van de stad. Zij hielden haar als het ware een spiegel voor: zo had jij ook kunnen zijn als je hier was gebleven. Ze vertelde in een interview: 'De economie was failliet. Maar toen ik daar weer rondliep en de bloemen en de mango's en de geuren van de stad opsnoof, was het alsof ik nooit was weggegaan' (Amsberg en Steenhuis 1995, 21). Het land lag in puin na jaren van inflatie, corruptie en wanbeleid, en stond in schril contrast met de herinnering die Heddy eraan had. Maar de schok van het weerzien werd verzacht door de geluiden en de geuren uit haar jeugd.

De hoofdpersonen die Honigmann koos waren vrijwel allemaal mannen en vrouwen uit de middenklasse, onder wie een docent op de luchtvaartacademie, een directiesecretaresse, een acteur en een agent van de geheime dienst. Geen van allen

Afb. 11.2 Scene uit ‘Metaal en melancholie’, Heddy Honigmann, 1993 (foto: VPRO/Ariel Film)

kon leven van zijn karige loon en dus waren ze genoodzaakt om als taxichauffeur hun inkomsten aan te vullen. Een reeks portretten van mensen die met hard werken en gesteund door hun herinneringen aan betere tijden het hoofd boven water houden, is het resultaat.

De structuur van de film lijkt simpel, maar onder die schijnbaar eenvoudige, niet-chronologische vertelstructuur schuilt een complexe wereld. De film is een aaneenschakeling van ontmoetingen, de één wat intenser en langduriger dan de ander, onderbroken door een paar sequenties van verstilde portretten: een voor een staan de taxichauffeurs met hun auto's tegen het (geluids)decor van de moderne wereldstad met haar drukke verkeer, de bedelaars en de straatventers. Vrijwel alle beelden zijn gemaakt vanaf de passagiersstoel van de taxi. Zo staat de mens en zijn persoonlijke geschiedenis steeds op de voorgrond, met daarachter de maatschappelijke realiteit van de dag. De film gaat niet over politiek, maar toont via het persoonlijke de invloed van het politieke op het dagelijks bestaan.

Opvallend in de verhalen is de veerkracht die de taxichauffeurs ten toon spreiden. Met blijmoedigheid kunnen ze de meest treurige dingen te berde brengen. Een man vertelt over de ziekte van zijn dochtertje en de bewondering die hij heeft voor haar moed en overlevingsdrang. Een alleenstaande moeder die door haar vader wordt geminacht en geslagen, vertelt half huilend half lachend dat ze altijd zal blijven dansen. Een prominente plek is er voor de man die de film zijn titel heeft bezorgd. Nadat hij een liedje heeft gezongen over een foto van een geliefde die herinneringen oproept aan vervlogen tijden, geeft hij in lyrische bewoordingen zijn visie op de stad en zijn bewoners:

> Als ik bedenk hoe Lima vroeger was word ik melancholiek. Een beroemde Spaanse dichter heeft eens gezegd: 'Peru is gemaakt van metaal en melancholie.' Misschien omdat de pijn en armoede ons hard gemaakt hebben als metaal. En melancholie omdat we ook teder zijn en verlangen naar betere tijden die vervlogen zijn. Helaas.

Hij vergelijkt zichzelf en zijn collega's vervolgens met astronauten, die in een vervuild maanlandschap terecht zijn gekomen en noemt zichzelf een zeevaarder, zoals hij door de stad en het leven navigeert. Deze man verwoordt, ondanks het gebruik van het woord melancholie, de onmiskenbare symptomen van nostalgie. Met alle metaforen die daarbij horen: de herinneringen en het verlangen, de vervreemding en de onthechting van de mens die temidden van het tumultueuze hedendaagse bestaan terugverlangt naar huis, naar zijn jeugd, zijn wortels, maar die tegelijkertijd de brug naar het heden weet te slaan en zich niet laat verlammen door de pijn van het verlies. Bovendien vertolkt hij op een bepaalde manier de tegenstrijdige gevoelens die de terugkeer naar het moederland bij de filmmaakster heeft losgemaakt.

De liefde, natuurlijk

Geïnspireerd door de liefde en de positieve energie die *Metaal en melancholie* had opgeleverd, maakte Honigmann de speelfilm *Tot ziens* (1995), een verhaal over een onmogelijke passie. Daarna keerde zij in 1996 terug naar de documentaire met *O amor natural* (zie afb. XIII in het kleurenkatern). Een film over de liefde, met als uitgangspunt de erotische gedichten van Carlos Drummond de Andrade, een schrijver die Heddy als jonge vrouw en aspirant dichteres al bewonderde.

Drummond de Andrade (1902-1987) wordt in alle sociale lagen van de Braziliaanse samenleving gerespecteerd. Met een typisch Braziliaanse dosis chauvinisme en de neiging tot mythologiseren, zoals vertaler August Willemsen schreef in *NRC Handelsblad*, schaart men hem eensgezind in het rijtje van de literaire groten der aarde (Willemsen 1987, 6). Drummond de Andrade schreef zijn erotische gedichten in de laatste jaren van zijn leven, maar ze werden, omdat de schrijver bang was van pornografie beticht te worden, pas vijf jaar na zijn dood gepubliceerd. De gedichten zijn toegankelijk, ontdaan van barokke franje. Juist de combinatie van klassieke verhevenheid en volkse geaardheid, van hoge en lage cultuur, zowel in de persoon als in het werk van de dichter, maakt hem zo uitermate geschikt om als uitgangspunt te dienen voor een nostalgische film.

De keuze van de filmmaakster om uitsluitend oude mensen uit alle lagen van de Braziliaanse bevolking te vragen naar hun eigen - voorbije - liefdesleven, maakt de film tot een ode aan de nostalgie. Het procédé is min of meer hetzelfde als bij *Metaal en melancholie*. De film is een fijn vlechtwerk van persoonlijke, intieme verhalen die allemaal bijdragen aan het totaalbeeld van een generatie en van hun visie op de (lichamelijke) liefde. Ook hier zijn sommige verhalen schrijnend. Zo vertelt

een vrouw dat zij, in de vele jaren dat ze met haar man was, nooit van seks heeft kunnen genieten, omdat ze verlangde naar een andere, gewelddadiger manier van vrijen. Maar ondanks de triestheid van sommige verhalen valt in deze film te lachen; misschien hier nog wel het meest van al Honigmanns films. Zoals bij de scène met de twee vrouwen op het strand, die elkaar steeds vrolijker voorlezen uit de bundel, of bij de scène met de twee vrouwen in de tram, die aanvankelijk besmuikt gniffelend, maar allengs meer gefascineerd een gedicht voordragen over anale seks.

Hoogtepunt is de 74-jarige Neuma, een eenvoudige volksvrouw uit een achterafstraatje in Rio. Na een korte blik in de dichtbundel van Drummond kijkt zij op en roept uit: 'Dit is perfecte seks.' Ze haalt herinneringen op aan haar eigen seksleven en pinkt een traan weg, omdat dat alles verleden tijd is. Terwijl de camera inzoomt naar een close-up, kijkt ze in de lens alsof ze daar de dichter zelf ontwaart:

> Ik heb heimwee [ze gebruikt het woord *saudade*, AV], ik loog toen ik zei dat ik het niet had. Wie heeft geen heimwee naar die prachtige dagen en nachten? Toen de kinderen in bed lagen, was de binnenplaats ons bed, het gebeurde op de vloer, ik kon niet ophouden, ik wilde neuken met alles erop en eraan. Ik neukte heel vaak, jij zou dat ook moeten doen. Doe ons die lol. Bedankt Drummond, bedankt voor al die prachtige dingen die je in dit boek geschreven hebt. Je bevrijdt ons van de last van de dingen die wij niet kunnen zeggen.

Ook hier is het vooral de vitaliteit van de nostalgische herinnering die zich opdringt. Deze vrouw beseft weliswaar pijnlijk dat haar jeugd voorbij is, maar ontleent ook plezier aan de herinnering.

Heimwee in de metro

In *Het ondergronds orkest* (1997) komt de combinatie van immigranten en nostalgisch verlangen het meest expliciet aan de orde. Honigmann maakt weer gebruik van de kracht van muziek als instrument bij het oproepen van emoties en het tot leven brengen van het verleden. Muziek kan herinneringen stevig in het geheugen verankeren. Dat werd lang geleden al erkend en in verband gebracht met nostalgie. Johannes Hofer constateerde dat een simpel volksdeuntje genoeg kon zijn om een aanval van excessieve heimwee op te wekken en in zijn *Dictionnaire de musique* uit 1767 noemt Rousseau de muziek al een 'memorative sign' (Boym 2001, 4).

In *Het ondergronds orkest* zijn de hoofdpersonen ballingen uit alle windstreken, van wie het overgrote deel de kost verdient met muziek maken in de Parijse metro. Zij kennen de kracht van muziek uit eigen ervaring. Zonder hun muziek zijn ze verloren, of dat nu volksmuziek is uit het land van herkomst, of een compositie van Bach, een van de iconen van de Europese klassieke muziekwereld. Ze verdienen hun

geld met spelen, maar ontlenen ook hun identiteit eraan: de muziek is verbonden met wie ze in wezen zijn. De muziek legt contacten: een Algerijn en een Armeniër ontmoeten elkaar op straat, en krijgen een gesprekje over het instrument waar de Armeniër speelt. En de muziek verzacht tegenstellingen: een van de zwarte muzikanten zegt dat hij geen persoonlijke kruistocht tegen de politiek van Le Pen hoeft te voeren, want zijn muziek ontdooit zelfs de heftigst tierende mensen.

In de inmiddels vertrouwde caleidoscopische vertelstructuur leren we een groot aantal muzikanten kennen. De Venezolaan die zichzelf als een 'neo-nomade' beschrijft, zwierf met zijn uit Venezolaans hout gemaakte harp door Europa, alvorens neer te strijken in Parijs. Hij brengt de filmmaakster in contact met Malo uit Zaïre. Malo woont in een minuscuul appartement, dat hij blijmoedig 'ma cellule' (mijn cel) noemt. Als hij eerst terughoudend maar later toch steeds vrijer zijn verhaal vertelt, blijkt dat het woord cel een dubbele betekenis heeft: deze man heeft al heel wat gevangeniscellen van binnen gezien.

Het gebrek aan sentimentaliteit bij al deze mensen is frappant. De levensverhalen tonen op zeer indringende wijze de tragiek van de balling, voor wie terugkeer naar het moederland vaak onmogelijk is en ook beladen met tegenstrijdige gevoelens. Op geen enkel moment worden de beelden sentimenteel of overdreven dramatisch. De film eindigt met een rijer door de straten van Parijs in het vroege ochtendlicht. Schoonmakers spuiten de straten schoon en het lied van een Algerijnse zanger klinkt met in het refrein de tekst: 'Alleen hij kan schreeuwen die de schoonheid in zijn hart draagt als een gloeiend vuur, of die de liefde bezingt met zijn luit.' De boodschap is wederom duidelijk: een mens kan onder alle omstandigheden overleven, ook al is hij ver van huis. Als hij tenminste kans ziet om zijn situatie in heden en verleden met humor, liefde en mildheid te benaderen.

Niet alleen voor de hoofdpersonen in de film is de muziek van groot belang om te overleven in een vreemde of vijandige wereld. Ook op anderen heeft de muziek een enorme impact. Heddy Honigmann laat ook in details zien wat muziek vermag. In een van de weinige opnamen die in de metro zijn gemaakt (de filmploeg kreeg geen toestemming daar te filmen), zien we achter het trio muzikanten een jonge, Aziatische vrouw naar hun muziek luisteren. Het is een kort maar sterk beeld. Ook al zien we de vrouw in de film niet meer terug en wordt niet nader verklaard waar ze aan denkt of wat ze van de muziek vindt, de klanken toveren een gevoelswereld op haar gezicht die fascineert en ontroert. Enkele jaren later gaat Honigmann in *Crazy* door op het gegeven van de impact van de muziek.

Ook een andere belangrijke factor in het bestaan van een immigrant speelt een grote rol in deze film: de taal. Een immigrant moet zich verstaanbaar maken in een vreemde taal. De moedertaal, zozeer verbonden met herinneringen aan het geboorteland, wordt node gemist. Dit geldt zowel voor de filmmaakster, als voor haar hoofdpersonen in *Het ondergronds orkest*. Honigmanns moedertaal is Spaans, haar huidige taal is Nederlands, maar ze woonde in Rome en Parijs en ze zal wellicht ook wat restanten van de taal van haar ouders hebben meegekregen. In *O amor natural* spreekt ze, zoals ze het zelf noemt, 'portuñol', een mengvorm van Spaans en Portu-

gees, waar ze zich uitstekend verstaanbaar mee maakt. Al dit gemak ten spijt blijft het gemis van de moedertaal voelbaar zoals ze in 1988 in een interview in *De Tijd* aangeeft:

> Iedereen die voor lange tijd weg is geweest van zijn geboorteland, weet goed dat de taal een drager van herinneringen is, zoals herinneringen dragers van taal, van emoties, van geuren en van geluiden zijn. (...) Je vergeet bijvoorbeeld dingen, omdat je de taal van je geboorteland niet meer spreekt. (...) taal is ook een werktuig om over je herinneringen na te denken (Snel 1988, 28 en 29).

Ze vertelt ook dat ze na het verfilmen van *Hersenschimmen* weer Spaanse boeken kocht, om haar eigen herinneringen via de taal levend te houden.

De muzikanten in *Het ondergronds orkest* kennen deze handicap ook. Daarom hebben zij waarschijnlijk hun toevlucht genomen tot de taal van de liefde en de taal van de muziek. Die zijn tenslotte universeel. De violist uit voormalig Joegoslavië blijft, zonder dat hij het in de gaten heeft, Servo-Kroatisch spreken nadat hij met een familielid aan de telefoon heeft gesproken. Voor de rest van de aanwezigen is hij op dat moment onverstaanbaar. Op het moment dat hij overschakelt naar het Frans, zie je hem een stukje van zijn levendigheid verliezen. De Venezolaanse harpist spreekt goed Frans, maar als zijn vrouw en hij herinneringen ophalen aan de dag dat ze elkaar voor het eerst ontmoetten, is de voertaal Spaans. Zijn vrouw excuseert zich tegenover de filmmakers: ‘Sorry, door hem vergeet ik mijn Frans.’

Oorlog en muziek

Het idee om muziek te gebruiken als katalysator van gevoelens en herinneringen vormt de basis van *Crazy* uit 1999. ‘Een geniale omweg naar gevoel’, kopte *NRC Handelsblad* boven de recensie van deze film over Nederlandse VN-militairen en hun ervaringen tijdens diverse zogeheten ‘vredesmissies’. Hartverscheurend is het verhaal van de Brabantse jongen Peter, die werd uitgezonden naar Bosnië. Met een mengeling van bravoure en zelfspot vertelt de jongeman over de soft skin-vehicles waarmee de Nederlanders, tegen waarschuwingen van de Engelse collega's in, over Bomb Alley reden. Dan zet hij de muziek op die tijdens die levensgevaarlijke ritten altijd werd gedraaid: de rauwe versie van *Knockin' on heaven's door* van Guns 'n Roses. In zichzelf gekeerd, maar met nauwelijks verholen emotie staat hij te luisteren. In zijn gestalte en in zijn ogen leest de toeschouwer een verhaal dat zich moeilijk in woorden laat vertalen.

Lange shots zoals deze, waarin alleen maar iemand te zien is die naar muziek luistert, zijn de indrukwekkendste en de meest veelzeggende beelden van de film. Daarmee is het dus niet zozeer een oorlogsfilm in de conventionele betekenis van het woord, maar een film, alweer, over de kracht van muziek. Ofschoon nostalgie in

de zin van terugverlangen naar een wereld die verloren is gegaan, niet zo expliciet naar voren komt in deze film, is het zeker aanwezig. Hoewel de meeste hoofdpersonen jong zijn, hebben zij vaak een sterk besef van het verlies van onschuld: hun beeld van de wereld is door de waanzin van de oorlog voorgoed veranderd. Een van hen kijkt naar een jeugdfoto en zegt: 'Dat ben ik met mijn jongere zusje, jong en onbedorven.' En op de vraag of hij zich nu dan zo bedorven voelt, antwoordt hij bevestigend. Hij zegt dat hij door de oorlog in voormalig Joegoslavië 'door de gehaktmolen' is gegaan. Uit wat daar uitkwam een nieuwe mens is gekneed. *Crazy* is de meest melancholieke van Honigmanns films; deze militairen staan nog maar aan het begin van de verwerking van hun ervaringen. Het einde van de film is zelfs als een cynisch, politiek statement te beschouwen: een nieuwe lichting VN-militairen neemt afscheid van hun dierbaren voor hun vertrek naar Kosovo.

Net als in *Crazy* is in *Goede man, lieve zoon* (2001) oorlog het uitgangspunt. En net als in *Crazy* is de innerlijke wereld van hen die de oorlog meemaakten, belangrijker dan de gruwelijke feiten die een stempel drukten op hun levens. Honigmann filmt in een klein dorp waar tachtig procent van de mannelijke bevolking op een dag in juni 1992 door de Serviërs bijeen gedreven en vermoord werd. In deze film zijn het schijnbaar alledaagse voorwerpen die de herinneringen levend houden. Een stuk metselgereedschap van de geliefde man, een fotootje en een T-shirt van de vermoorde zoon, of een appel. Het zijn de ankers die herinneringen oproepen aan de overleden dierbare. De vrouwen koesteren met de voorwerpen de herinneringen aan het dagelijks leven met hun man of zoon, en het zijn deze beelden die hen op de been houden.

In *Crazy* gebruikt Heddy Honigmann muziek om direct door te kunnen dringen tot de emoties van haar hoofdpersonen. In 2 *minuten stilte a.u.b*. (1998), over de betekenis van dodenherdenking, moet ze deze katalysator missen. Dat heeft zijn weerslag op de impact van de film. Ofschoon veel van de jonge en oude mensen in de film oprecht vertellen hoe zij 4 mei beleven en hoewel sommigen daar bijzondere dingen over te berde brengen, word je je als kijker bewust van het zoeken van de regisseuse. Er is ogenschijnlijk oninteressante actie in de film: mensen zetten snijbloemen in een vaas, geven de planten in de tuin water of zetten koffie, van die handelingen die vooral dienen om zich een houding te geven. Aan de andere kant illustreert dit gehannes treffend de kennelijk Nederlandse volksaard die met rouw geen raad weet. De ongemakkelijkheid die veel Nederlanders voelen bij die verplichte twee minuten stilte op 4 mei, wordt met de herinnering aan de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog geritualiseerd.

Heddy Honigmann is in haar documentaires sinds 1992 steeds op zoek naar overlevingsstrategieën van mensen. Behalve de liefde, de kunst en de muziek is de nostalgie daar één van. Haar eigen gevoeligheid voor dit fenomeen vloeit rechtstreeks voort uit haar afkomst. Zij weet immers als immigrant maar al te goed wat het is om de afstand te voelen tussen het nu en datgene wat geweest is. Maar zij weet ook

hoe het verlangen naar vroeger als een krachtbron kan worden gebruikt. De nostalgie in de films van Heddy Honigmann is niet de ongeneeslijke ziekte die de patiënt laat wegzinken in oeverloze wanhoop. Het is ook niet een symptoom van conservatisme of karakterzwakte. Het is een verlangen dat juist hoop brengt en levenskracht. Terugkijkend op wat voorbij is of misschien zelfs nooit bestaan heeft, verzoent de nostalgicus zich met het heden en kijkt hij vooruit naar een toekomst waar meer dromen liggen te wachten om gedroomd te worden. Hij zucht en gaat opgelucht en gesterkt door met het dagelijks leven.

In de nostalgische film, en in de nostalgische films van Honigmann in het bijzonder, fungeren de beelden zelf als 'geneesmiddel' tegen de nostalgie. Dit geldt niet alleen voor de kijker, maar ook voor de filmmaakster. Zo vertelt ze in een interview in *Opzij* in 1998 dat ze slecht afscheid kan nemen, van mensen, maar ook van haar films. Maar:

> Dan zet ik de videorecorder aan, zoek een specifieke scène op, om een bepaalde figuur weer even te zien en te horen spreken. Ik zeg dan als het ware: geef me weer even wat je toen gaf, laat me weer even lachen, want ik heb nu kracht en blijdschap nodig. Het is fantastisch dat de mensen die ik ooit heb gefilmd, altijd terug kunnen komen om mij gezelschap te houden (Van der Zee 1998, 41).

De vitale beleving van het nostalgisch verlangen en de manier waarop die beleving in haar films vorm krijgt, geven Heddy Honigmann een speciale plaats in de Nederlandse (film)kunst.

Annelotte Verhaagen

6 februari 1993. De single No Limit *van 2 Unlimited doet zijn intrede in de Top 40*.
12. De rol van etniciteit bij populaire black dance

> No, no limits
> We'll reach for the sky
> No valley too deep, no mountain too high
>
> No, no limits
> Won't give up the fight
> We do what we want and we do it with pride
> (2 Unlimited 1993a)

2 Unlimited is in de jaren negentig niet alleen in Nederland populair, maar ook ver daarbuiten. *No Limit*, de eerste single van het tweede album *No Limits*, staat wekenlang op nummer één in 35 Europese landen en wordt platina in Engeland, Duitsland en Nederland. 2 Unlimited is Neerlands succesvolste internationale popact van de twintigste eeuw en *No Limit* is hun absolute huzarenstuk.

De Nederlandse rapper/tekstschrijver Ray Slijngaard en zangeres/ tekstschrijfster Anita Doth, beide van Surinaamse komaf, maken met hun Belgische producers als eerste een succesvolle mix van house en hiphop, en weten daarmee de ‘cross-over’ te maken naar radiovriendelijke pop. De muziek die 2 Unlimited maakt wordt Eurodance genoemd. Dit genre is in Europa in de eerste helft van de jaren negentig enorm populair en kent ook opvallend veel Nederlandse beoefenaars, zoals T Spoon, 24 Seven, 2 Brothers on the 4th Floor en Sonic Surfers.

In dit hoofdstuk ga ik in op de kenmerken van Eurodance, de populariteit ervan en op de vraag waarom dit genre baanbrekend is geweest voor de professionalisering en popularisering van andere black dance-genres in Nederland zoals hiphop en moderne R&B.[1] Deze professionalisering en popularisering kan niet los gezien worden van discussies over wat dit ‘black’ in black dance eigenlijk betekent, en of er in Nederland ook zoiets bestaat als witte black dance.

Eurodance: een nieuw geluid

Eurodance is een van de populairste popgenres tussen 1991 en 1997. Het startsein wordt in 1991 gegeven door 2 Unlimited met hun eerste hit *Get Ready for This* en door het eveneens Nederlandse 2 Brothers on the 4th Floor met *Can't Help Myself*. In 1996 valt 2 Unlimited in de oorspronkelijke bezetting uit elkaar en vanaf 1997 worden de hits van andere Eurodanceartiesten allengs kleiner. 1993 is het topjaar voor Eurodance van vaderlandse bodem: 2 Unlimited, 2 Brothers on the 4th Floor, 24 Seven en Sonic Surfers domineren de Nederlandse hitparade. Alleen Paul de Leeuw weet dat jaar met *Ik Wil Niet Dat Je Liegt* een grotere hit te behalen dan Eurodancetopscorer 2 Unlimited.

> Hard to the core, I fill the floor
> When I'm on stage, yo, you ask for more
> I'm on the edge, I know the ledge
> I work real hard to collect my cash
> (2 Unlimited 1993a)

Eurodance is in de jaren negentig niet alleen het populairste genre, maar ook in vele opzichten een representant van wat de multi-etnische samenleving aan hedendaagse popcultuur voortbrengt. Het genre combineert de dansbare beat van housemuziek met raps en zangvocalen.[2] De nummers zijn klassiek opgebouwd met coupletten en eenvoudige, sterk repetitieve refreinen. De veelal Europese achtergrond van de ‘uitvinders’ van het genre hebben gezorgd voor de naam Eurodance. Opvallend daarbij is dat dat Europese verwijst naar een modern multi-etnisch Europa, en niet langer naar een eeuwenoude blanke Europese beschaving die vaak tegenover die van andere continenten wordt geplaatst, veelal hoger in de culturele hiërarchie.

Naast eerdergenoemde muzikale kenmerken, wordt Eurodance gekarakteriseerd door de typische combinatie van een (meestal witte) zangeres en een zwarte rapper. Dit duo vormt het gezicht. Achter de schermen bestaan Eurodanceacts uit producers die het karakteristieke geluid voortbrengen. De producers zijn bijna allemaal wit en man. De grootste toeleveranciers van tekst, muziek en uitvoering komen uit België, Nederland en Duitsland. Zo vormen Ray en Anita het boegbeeld van 2 Unlimited en leveren zij de songteksten en ideeën voor kleding en videoclips aan, en zijn Jean-Paul de Coster en Phil Wilde de producers achter de knoppen.[3]

De zangeressen binnen de Eurodance hebben zeer uiteenlopende muzikale achtergronden, de rappers daarentegen komen bijna zonder uitzondering uit de hiphopsubcultuur. Deze hiphopsubcultuur is zowel muzikaal als visueel veel meer ingebed in een zwarte cultuur. Vergeleken met Eurodance is Nederlandse hiphop in de jaren negentig veel marginaler.4 Dit heeft geleid tot een sterke tweedeling in de discussie over de culturele waarde van beide genres. Dat Eurodance vaak geplaatst wordt tegenover hiphop heeft niet alleen te maken met de muzikale achtergrond

van de rappers. Hiphop en Eurodance leveren in de vroege jaren negentig de meeste zwarte artiesten. Bij andere beroemde zwarte artiesten in die periode, zoals Ruth Jacott, wordt hun etniciteit veel minder gerelateerd aan hun muzikale kwaliteiten. Bovendien vertegenwoordigen artiesten als Jacott veel minder een compleet genre, zoals hiphop- en Eurodanceartiesten dat doen.

2 Unlimited en in hun kielzog alle andere Eurodancebands, worden in cultuurkritieken beschouwd als minderwaardig, kunstmatig, niet authentiek. Zo schrijft *OOR* over 2 Unlimited:

> U hebt het inmiddels begrepen. Phil en Jean-Paul [de producers, MW] zijn gisse jongens die dondersgoed hebben nagedacht over hun concept. (...) Geen schande, lijkt ons. Maar hoe reageren ze op de kritiek dat hun muziek te plat en te commercieel is? En door elke boerepik in mekaar te draaien valt, zo simplistisch (Engelshoven en Van Luijn 1993, 29).

Waarden als ‘commercieel’ en ‘simplistisch’ worden niet alleen gebruikt om Eurodance te omschrijven, maar moeten gezien worden in een breder kader waarin de culturele kwaliteiten van populaire muziek omschreven worden als ofwel ‘pop’ ofwel ‘rock’ (Tetzlaff 1994, 101; Thornton 1995, 115; Wermuth 2002, 69). Waarden die horen bij ‘rock’ (authentiek, vernieuwend, cultureel-politieke betekenis, vertegenwoordigers van een gemeenschap, mannelijk) worden hoger ingeschat dan waarden die horen bij ‘pop’. Zowel de songteksten van Eurodance als de kritieken daarop gaan dan ook vaak over de vraag in hoeverre het genre in het rockkamp past. In popmuziekkringen wordt goede popmuziek, muziek die past binnen de felbegeerde rockdefinitie, ook wel ‘the real thing’ genoemd.

The real thing: mainstreaming van underground-hiphop

> I select the thoughts and needs from the people's minds
> Combine it with my own style, I ain't blind
> One of a kind, make sure I'll find
> A way to go and win ‘cause it's the real thing
> The music flows, I lay these rhymes
> Time for some action ‘cause it's about time
> Pay close attention, are you out, are you in?
> ‘Cause if you roll, you're rolling with the real thing
> (2 Unlimited 1994)

De teksten van Eurodancesongs worden vaak door de rappers van de bands geschreven. Het daaring gebezigde vocabulair is sterk geworteld in de straattaal van de hip-

hopsubcultuur waarin de rappers lange tijd hebben geparticipeerd. Zo komen de rappers van de twee belangrijkste Eurodancebands, Ray Slijngaard van 2 Unlimited en René Philips van 2 Brothers on the 4th Floor, allebei uit de hiphopsubcultuur. Beide rappers zijn uitermate trots op hun hiphopwortels, omdat hiphop, meer dan Eurodance, die felbegeerde rockkenmerken vertoont. Hiphop is niet alleen voor Eurodance de belangrijkste inspiratiebron en voorloper; ook voor andere hedendaagse black dance-genres als 2 step, drum 'n bass, jungle en R&B fungeert hiphop alszodanig.

Slijngaard (1971) was in zijn puberteit in de jaren tachtig lange tijd breakdanser bij hiphopbands. Tijdens een concert van zijn vriend Marvin D pakte hij een keer spontaan de microfoon en voerde een zogenaamde freestyle-rap (improvisatierijm) uit. Als sidekick-rapper (rapper die de tweede stem en achtergrondvocalen verzorgt) van onder andere Marvin D werd hij korte tijd daarna gevraagd een rap te schrijven voor een nieuw project van Paul de Coster en Phil Wilde. Deze producers hadden met een instrumentale versie van *Get Ready For This* al een kleine hit in Engeland en waren nu op zoek naar artiesten die hun 2 Unlimited, tot dan toe een studioproject, tijdens shows en concerten konden belichamen. In eerste instantie vroegen ze Ray alleen om een rap te schrijven om te kijken of de mix van een rap met hun instrumentale versie goed zou klinken. Tijdens het schrijven van de rap voor *Get Ready For This*, ontsproot ook een ‘catchy’ refrein aan Ray's brein: ‘Be a part, break my heart/Get ready for this/Mind your own biz/People in the front/Show me what you want.’

Slijngaard vroeg de eveneens Surinaams-Amsterdamse Anita Doth, op dat moment zangeres bij The Trouble Sisters en werkzaam als administratrice bij de verkeerspolitie, om het refrein op een demo in te zingen en samen met Ray's rapbijdrage stuurden ze deze tape aan De Coster en Wilde. Die reageerden laaiend enthousiast. Slijngaard over die eerste periode:

> Ja, ik heb dus eigenlijk die zangeres bedacht. Als het alleen een rap was geweest weet ik zeker dat het nooit zo'n succes was geweest. Want het zijn toch de refreinen die de mensen mee zingen. Dus dat is eigenlijk wel een heel belangrijk punt geweest. Dan zie je dat het een goed concept is en gaat het verder. Ik verwachtte geen roem of zo. Ik deed het gewoon, maar ik werkte als kok op Schiphol, en toen moest ik op tournee met 2 Unlimited en dus mijn baan ook opgeven. (...) In het begin is het leuk en dan wordt het opeens je werk en dan ga je een beetje nadenken, want eerst was het altijd en alleen hiphop, weet je. In het begin hoorde ik wel ‘sell out’ [‘je doet jezelf in de uitverkoop’, MW] en zo. Als ik op hiphopparties kwam kreeg je echt ruzie met mensen. Ik heb nu de kans gekregen om zoveel platen te verkopen en de wereld te zien. Je kan wel hiphop zijn en lekker rappen ‘I'm a nigger’ en al die shit. Maar waar is je geld dan? Wie gaat jou geld geven om te eten, of om die toffe gympen aan te doen die Snoop Doggy Dogg ook aan heeft, dat wil je toch ook? Dan moet

> je wel geld hebben. En ik ben nu met mijn eigen label in staat om wat terug te doen voor de Nederlandse underground (Wermuth 2002, 90).

René Philips, rapper van 2 Brothers on the 4th Floor en daarvoor van onder meer de hardcore hiphopband 24K, heeft vergelijkbare ervaringen:

> Ik heb daar heel lang over nagedacht. Wat is nou een sell out? Ray van 2 Unlimited noemde ik ook een sell out. En nu doe ik precies wat hij ook doet. Ik zie een sell out als een persoon die helemaal commercieel gaat en daardoor ook helemaal verandert. Je weet toch wel, het eerste dat ik doe als ik thuis kom is een hiphop-plaat opzetten! Het is niet zo dat ik verander of zo. Ik probeer mijn geld te verdienen, maar daarom ben ik nog geen sell out. Ik heb ook in mijn contract laten opnemen dat ik als CMC, mijn hardcore hiphopnaam, gewoon dingen kan blijven doen. In 2 Brothers ben ik een andere rapper, met de naam D-Rock (Wermuth 2002, 89).

Uitgemaakt worden voor sell out is het ergste dat een hiphopartiest kan overkomen. Door muziek te maken die aanslaat bij een breder publiek dan de eigen subculturele gemeenschap, houdt een artiest als het ware uitverkoop met betrekking tot artistieke integriteit, kwaliteit en oorspronkelijkheid. Ook heerst er in de hiphopsubcultuur, net als in vele andere subculturen, angst dat de grenzen tussen ‘wij’ en ‘zij’ opgerekt worden. De exclusiviteit van de eigen groep moet ten alle tijden gewaarborgd worden, omdat die het bestaansrecht van een subcultuur vormt. Muzieksubculturen bestaan eerst ondergronds en hebben dan een kleine aanhang. Het onderscheid tussen artiesten en fans is dan nog niet groot. Door het ondergronds bestaan ontwikkelt een subcultuur zijn eigen mores en kwaliteitsstandaarden. Def P, rapper van de Osdorp Posse heeft daarover gezegd:

> Of je underground bent wordt bepaald door in hoeverre je tegendraads bent, de originaliteit en de eigenzinnigheid van de sound. (...) Soms gaan bands de verkeerde kant uit, ze worden rijk en gaan coke snuiven en denken dat ze nog meer geld moeten verdienen. Dan worden ze commercieel. Maar dan gaat zo'n band uiteindelijk op hun bek, omdat ze zich op een groot publiek richten en de kern van de vaste fans zich van hen afkeert (Pels 1996, 65).

Def P is een duidelijke vertegenwoordiger van de ‘underground’: recht in de leer en buitengewoon hard tegen elke rapper, vriend of vijand, die in zijn ogen aan ‘uitverkoop’ doet. In een duo-interview van de *Hitkrant* in 1994 met Def P en Ray van 2 Unlimited tekent de verslaggever de volgende discussie op:

> Def P: Als ik met muziek bezig ben dan ga ik er ook voor. Dat komt uit mijn hart. Muziek is een kunstvorm. En wat is de definitie van kunst? Dat je je gevoel erin legt. In house zit absoluut geen gevoel. Het is gewoon een computer zonder expressie.

Het is misschien ontzettend functioneel om op te dansen maar met kunst heeft het niets te maken.
Ray: Daar mag iedereen zijn mening over hebben. Trash metal vind ik bijvoorbeeld geen kunst. Dat vind ik gewoon teringherrie.
Def P: Omdat jij een leek bent op dat gebied.
Ray: Misschien ben jij wel een leek op het gebied van house.
Def P: De inhoud van house is gewoon nul. Je kunt toch niet zeggen dat een bepaalde drumcomputer heel gevoelig een bepaalde beat neerzet. Doe mij een lol zeg.
Ray: Maar mensen die van klassieke muziek houden zullen jouw muziek ook niet waarderen. Die vinden dat herrie. Dat zeggen ze ook van mijn muziek en ook van metal. Iedereen heeft zijn eigen mening.
Hitkrant: Zou je niet met hem willen ruilen?
Def P: Absoluut niet.
Ray: Ik ook niet. Ik zou niet in het Nederlands kunnen rappen. Rap moet in het Engels.
(Van den Berg 1994, 22).

In het gesprek tussen de twee rappers komt een aantal wezenlijke omschrijvingen naar voren van muziek met rockkenmerken. Slijngaard trekt het debat over rock versus pop verder door, door de tweedeling tussen lage (pop-) en hoge (rock) cultuur te plaatsen binnen een algemeen muziekcultureel debat en niet te beperken tot de popmuziek. Tevens is hij van mening dat ‘echte’ hiphop in het Engels gerapt moet worden en niet in het Nederlands zoals de Osdorp Posse doet. Dit is een heet hangijzer binnen de Nederhop: in hoeverre is een Nederlandstalige rap nog authentiek, als het origineel (the real thing) Engelstalig is? Dit hete hangijzer gaat helemaal niet om de vraag welke taal zich nu beter leent voor de weergave van het ritme- en klankgevoel van een rap, maar gaat eigenlijk over etniciteit. Het gaat er namelijk om dat het origineel in het Afro-Amerikaans (lees: zwart) wordt gerapt en dat een Nederlandstalige variant (lees: wit) altijd minderwaardig daaraan is.

Etniciteit is een niet uit te vlakken factor bij de esthetische beoordeling van hiphop en aanverwante genres binnen de black dance, en heeft invloed gehad op de culturele waardering van zwarte artiesten in de Nederlandse popcultuur aan het einde van de twintigste eeuw. Etniciteit, hier opgevat als etnische afkomst en de beleving daarvan, manifesteert zich bij black dance-artiesten op drie terreinen: in hun dagelijkse leven binnen en buiten de muziek, als onderdeel van hun creatieve werk, en in de beeldvorming over henzelf en hun werk. De muzikale identiteit die zij (willen) uitdragen is altijd op de een of andere manier verbonden met etniciteit. De ontstaansgeschiedenis van Nederlandse hiphop, de voorloper van alle andere black dance-genres die aan het einde van de twintigste eeuw populair waren in Nederland, laat dat goed zien.

Afb. 12.1 Doth en Slijngaard. Eurodance biedt ongekend veel ruimte aan zowel zwarte als witte etniciteit (foto: Nationaal Pop Instituut) (zie ook het kleurenkatern afb.XIV).

De Afrika-connectie: Amerika, het Caribisch gebied en Europa

Hiphop, halverwege de jaren zeventig ontstaan in Afro-Amerikaanse en Latino-wijken van New York, bestaat vanaf begin jaren tachtig ook als Nederlandse subcultuur. In Nederland is de subcultuur nooit een exclusief zwart domein geweest. Al vanaf het begin participeren er ook witte breakdansers, graffitikunstenaars, rappers en dj's. Def P en Extince zijn voorbeelden van witte rappers die al vanaf de beginjaren onderdeel uitmaken van de subcultuur. Toch is er binnen de hiphopsubcultuur wel altijd sprake geweest (en nu nog steeds) van een etnische hiërarchie die hand in hand gaat met een seksehiërarchie.

Zwarte mannen staan onbetwist aan de top van die hiërarchie, aanvankelijk gevolgd door zwarte vrouwen. Op korte afstand volgden witte mannen en op grote afstand witte vrouwen. De cultuurindustrie heeft in de jaren tachtig vooral zwarte

vrouwelijke artiesten gecontracteerd, waardoor zij hun ‘street credibility’ verloren. De witte mannelijke artiesten, die hun sociale acceptatie in de subcultuur telkens weer moeten bevechten - tenzij ze zich muzikaal bewezen hebben -, zijn daardoor opgeschoven naar de tweede positie. Zwarte vrouwen worden binnen de subcultuur in sociaal opzicht makkelijker geaccepteerd dan witte mannen, maar hebben veel meer moeite om muzikaal respect te verwerven. Een deel van hen is daarom moderne R&B gaan maken, een genre dat ook zwart maar minder macho is. Voor witte vrouwen als artiest is in hiphop al bijna helemaal geen plaats.

Zwarte rappers, meestal van Arubaanse, Antilliaanse, Surinaamse of Kaapverdische afkomst, vormen in de jaren tachtig en negentig de smaakmakers van de Nederlandse hiphop. Zij voelen een ‘natuurlijke’ verwantschap met het Afro-Amerikaanse origineel. Dit geldt voor alle elementen van de subcultuur: kleding, taal, muziek, dans en omgangsvormen. Het typische Afro-Amerikaanse lingo van hiphopraps is in hun ogen meer van hen dan van autochtone witte rappers. Rudeboy, rapper van onder andere Urban Dance Squad en Junkie XL, omschrijft dat als volgt: ‘Ik beweer dat ik James Brown altijd begrepen heb, omdat ik zelf gekleurd ben. Nu ga je lachen, maar ik beweer dat het toch in ons bloed zit’ (Wermuth 2002, 105).

Zwarte artiesten beseffen allemaal dat hun leven en hun toekomst in Europa ligt. Het begrip Europa zegt hen vaak meer dan het begrip Nederland. Ray Slijngaard voelt zich bijvoorbeeld het meest thuis bij de aanduiding Surinaamse Amsterdammer of bij ‘black European’. Bij zwarte artiesten is er vaak sprake van articulatie van hun dubbele etniciteit: hun relatie tot hun moederland en hun relatie tot Europa. Daarbij blijft het echter meestal niet. Zwarte hiphoppers articuleren hun etniciteit in relatie tot Amerika, niet alleen omdat dat de bakermat van de hiphop is, maar ook vanwege de historische driehoeksrelatie tussen Afrika, het Caribisch gebied en Amerika, en Europa (zie ook Gilroy 1995 en Hall 1991).[5] Amerika is voor zwarte artiesten een land dat onlosmakelijk bij hen hoort en een onderdeel van hun etnische beleving. Daarom kunnen zij hiphop ook makkelijker ‘van hen’ noemen dan witte artiesten.

Een dergelijke redenering komt vaker voor bij zwarte artiesten. Ze gaat uit van de vooronderstelling dat er een essentieel zwarte identiteit bestaat.[6] Zwart is dus iets definieerbaars en herkenbaars. Maar de erkenning van zoiets herkenbaars roept de vraag op of deze definieerbaar is in musicologische of in sociologische zin. Wat is dat zwart in zwarte muziek dan eigenlijk?

Er zijn drie omschrijvingen mogelijk: muziek die door zwarten gemaakt wordt; muziek die gekenmerkt wordt door één of meer van de volgende karakteristieken: ‘blue notes’, vraag- en antwoordtechnieken, syncopatie en improvisatie; en muziek die als zodanig wordt herkend door de makers, performers en luisteraars (sociale definitie) (zie ook Longhurst 1995, 127 en 128).

Er kleven nogal wat problemen aan de eerste twee omschrijvingen. In het definiëren van een muzieksoort op basis van het zwart zijn van de performers, schuilt

het gevaar van stereotyperingen langs lijnen van biologisch, raciaal verschil. Bovendien roept het de vraag op of een Lennon/McCartney-song gespeeld door een zwarte muzikant opeens zwarte muziek is geworden. Ook de tweede visie waarin uitgegaan wordt van duidelijk te onderscheiden muzikale kenmerken van zwarte muziek, kan met dezelfde bezwaren verworpen worden. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat deze muzikale distincties uitsluitend een kenmerk zijn van zwarte muziek. Vanwege deze musicologische afwijzing van de essentie van zwarte muziek, verklaart bijvoorbeeld Philip Tagg de term zwarte muziek onbruikbaar (Tagg 1989, 295). Maar ook ideologische redenen spelen bij hem een rol: gevoelens en gedrag mogen niet worden gereduceerd tot een simpele tegenstelling tussen wit-Europese en zwarte muziek. Bovendien heeft ‘zwart’ in de term zwarte muziek ook nog eens de beperkende connotatie van Afro-Amerikaans of Afro-Caribisch. Of er ook nog andere ‘zwarten’ mogelijk zijn (zoals Afrikaans, of een bredere politieke definitie van zwart die bijvoorbeeld ook Aziaten insluit) blijft eigenlijk buiten beschouwing.

Toch is het zinvol om de term zwarte muziek - of in dit geval black dance -, te blijven bezigen. Allereerst vanwege de sociale definitie van zwarte muziek: zwart is die muziek die door componisten, uitvoerders en luisteraars als ‘zwart’ wordt beleefd. Deze sociale definitie is heel belangrijk, omdat die veelvuldig naar voren wordt gebracht in de hiphopcultuur. Zowel hiphopartiesten als -fans bezigen de term, ongeacht hun etnische achtergrond. Ook de cultuurindustrie zet hiphop als zwarte muziek in de markt: de meeste hiphop staat in de R&B Billboard-hitparade, of wordt gedraaid in specialistische programma's die geheel gewijd zijn aan black dance.

Ten tweede kan er toch een bepaalde kern in alle zwarte populaire cultuur onderscheiden worden, zonder die te reduceren tot een biologisch, raciaal verschil (Gilroy 1987 en 1995; Hall 1991). De kern van het begrip zwart in zwarte populaire cultuur wordt volgens Hall gevormd door de nadruk op stijl (Hall 1991, 27). Stijl wordt niet opgevat als verpakking, maar als iets op zich zelf staands. Stijl omvat de diepgewortelde tradities van zwarte cultuur in muziek en de manieren waarop het lichaam ingezet wordt. ‘Vaak omdat dat het enige culturele kapitaal was dat we [zwarte mensen uit de diaspora, MW] hadden’ (Hall 1991, 27). Bovendien is het volgens hem een misvatting dat zwarte populaire cultuur opgebouwd is uit binaire tegenstellingen (wit versus zwart en man versus vrouw). Er is juist sprake van dialoog. Hiphop zou in Halls ogen dus wel zwarte populaire cultuur genoemd kunnen worden vanwege de nadruk op stijl en de in de zwarte cultuur gewortelde raps en dj-ing. Het feit dat er ook Ierse, Japanse of Friese rap bestaat is voor hem geen reden om hiphop niet zwart te noemen.

Gilroy is iets bescheidener dan Hall. Hij wil het niet hebben over dé essentie van zwarte muziek, maar wel over een eventuele kern daarvan. Gilroy is het eens met het anti-essentialistische argument dat er geen biologische of natuurlijke essentie te vinden is in zwarte cultuur en zwarte muziek, maar dat wil volgens hem niet zeggen dat er niet zoiets als zwarte muziek bestaat. Zwarte cultuur is geworteld in sociale

praktijken en sociale definities, en, merkt hij fijntjes op: ‘de vraag/antwoordtechnieken zijn toch wel erg kenmerkend voor de structuur van zwarte muziek’ (Gilroy 1995, 78). Zwarte muziek kan inderdaad gekenmerkt worden door een hoge mate van vraag- en antwoordspelletjes. Denk bijvoorbeeld aan de bekende gezongen dialogen tussen de voorzanger en het koor in gospelmuziek. Daarnaast worden het gebruik van blue notes, syncopatie en improvisatie karakteristieken genoemd van zwarte muziek. Van de vier kernelementen zijn vraag- en antwoordspelletjes en improvisatie inmiddels gemeengoed geworden in de populaire muziek en de jazz.[7] Zwarte muziek, zo kan geconcludeerd worden, is dus zwart door een combinatie van muzikale kenmerken en sociale praktijken.
[8]

Etniciteit als inspiratiebron: repetitie, gelaagdheid en ‘versioning’

Bepaalde sociale praktijken en muzikale kenmerken van zwarte muziek zijn de belangrijkste parameters voor het definiëren van Eurodance, hiphop en R&B als zwarte muziek. De zelfreferenties van deze muziekstijlen aan bepaalde zwarte culturele tradities zijn volop terug te vinden. Verwijzingen naar slavernij, black-on-black crime, Martin Luther King, Anton de Kom of passages in het sranan passeren veelvuldig de revue. Ook wordt er vaak een zwart publiek aangesproken door artiesten: ‘Some flava for all ya niggaz out there’ (uit: Till Da Early Morn van de Surinaams-Nederlandse artiest Joshua).

Naast deze sociale praktijken is het niet moeilijk om ook in musicologische zin een duidelijke relatie te ontwaren tussen de hollers-songs tijdens de slavernij, gospel, jive talking in de jazz, toasting in de reggae en meerstemmige soulmuziek enerzijds en hedendaagse hiphop, R&B, drum 'n bass, 2 step, jungle en Eurodance anderzijds. Ook de traditie van de Middeleeuwse Afrikaanse troubadours die rondtrokken om verhalen te vertellen, de beroemde pan-Afrikaanse scheldkanonnades en zwarte woordspelletjes als ‘playing the dozens’ en ‘signifying’ hebben een rechtstreekse connectie met hedendaagse raps (Gates 1990).

‘Playing the dozens’ is onderdeel van een lange Afro-Caribische en Afro-Amerikaanse traditie van verbale woordspelletjes, scheldpartijen en keihard liegen. Deze traditie gaat in Amerika in directe lijn terug tot 1850 toen het pattin' juba heette (ritmisch verhalen vertellen). Middeleeuws Afrika kende al savanne griots, rondtrekkende verhalenvertellers. De griots vormen de voorlopers van pattin' juba. In vele Afrikaanse talen wordt het ritmisch verhalen vertellen al heel lang in ere gehouden. Zo vind je bijvoorbeeld het rappen terug bij het Rundi-volk uit Burundi. Rappen wordt bij de Rundi wel ubgenge (= succesvol slim zijn) of imfura (= mooi spreken) genoemd (Burns 1995, 35). Ook bij andere Afrikaanse volkeren is het doorgeven van nieuws, roddel en achterklap, sociale satire en de eigen volksgeschiedenis in de vorm van ritmische verhalen al eeuwenlang gemeengoed. Het scheldspel signifying komt van een beroemd verhaal, The Signifying Monkey, dat in vele versies in de Afro-

Amerikaanse en Afro-Caribische cultuur voorkomt, evenals figuren als de slechterik Stackolee en de nar Shine. De figuur Shine uit de Afro-Amerikaanse toasts en blues vind je in Afrikaanse griotverhalen terug als de figuur van de nar: bij het Yorubavolk heet de nar Eshu, die tevens symbool staat voor de god van spraak en taal.

Al deze Afrikaanse tradities zijn met de overtocht van slaven naar de beide Amerika's meegenomen, en in eigentijdse vormen in verschillende regio's terug te vinden. De Afro-Amerikaanse 'playing the dozens' zie je in de Afro-Caribische calypsomuziek terug, en eeuwenoude Nigeriaanse scheldpartijen waarbij je elkaars moeder voor schut zet, zijn bijvoorbeeld in hiphop terug te vinden. Dit 'jouw moeder...'-spelletje wordt wel eens de ultieme pan-Afrikaanse belediging genoemd en is in allerlei versies nog steeds springlevend. In het nummer *De verefninge* van de Belgische hiphopgroep 't Hof van Commerce gaat het zo:

> Yo mamma teeth are so yellow, traffic slows down when she smiles
> Yo momma so ugly they filmed 'Gorillas in the Mist' in her shower
> Yo momma so ugly they didn't give her a costume when she tried out for Star Wars
> Yo momma so ugly she gets 364 extra days to dress up for Halloween
> Your mama's so fat, when she wears a Malcom X shirt, helicopters try to land on her!
> J'moeder kan sagrittn rolln met eur onderkinn'n
> ('t Hof van Commerce 1998).

In de manier waarop instrumentatie binnen de black dance gebruikt wordt is die zwarte muzikale geschiedenis ook goed terug te zien. Moderne technologie als sampling stelt black dance-muzikanten in staat om voort te bouwen op eeuwenoude zwarte culturele tradities. Wat de orale traditie van de griots met de sampletechnologie verbindt is ritme. Het belang van ritme komt terug in de manier waarop black dance-dj's scratchen, samplen en mixen.

Het ritme van de drumbeats en de baslijn in hiphop worden soms zelfs meer op de voorgrond geplaatst dan de zang of de raps. De dj's arrangeren en selecteren de de geluiden zowel deconstructief (het letterlijk opdelen van muziek in aparte deeltjes, waardoor de breaks geïsoleerd kunnen worden) als recuperatief (losse elementen worden gerecontextualiseerd in nieuwe 'sounds' die nieuwe betekenissen teweeg brengen). Ondanks, of misschien wel dankzij, deze ingewikkelde deconstructie- en reconstructietechnieken wordt black dance met haar stuwende ritmes echter veroordeeld als eentonige, primitieve muziek.

Veel kritiek op black dance komt voort uit het redeneren vanuit een westers perspectief. In dat westerse perspectief staan melodie- en harmoniestructuren (vooral die uit de klassieke westerse muziek) centraal, terwijl de complexiteit van rapmuziek voortkomt uit het ritmische en het percussieve. Zo wordt de stem in veel zwarte muziek als een zelfstandig instrument tussen de andere instrumenten gezien. Hierdoor is een van de kenmerken van zwarte muziek bijvoorbeeld de vraag- en antwoordtechniek tussen verschillende stemmen of instrumenten.

Daarnaast is herhaling een belangrijk kenmerk, alsmede het werken met onderbrekingen (breaks). Zo combineert hiphop vele kenmerken van zwarte muziek: de stem als instrument (human beat boxing), vraag- en antwoordspelletjes, het creëren van breekpunten en repetitie. Deze laatste twee kenmerken heeft hiphop met behulp van technologie op geheel eigen wijze ingezet. Black dance-dj's zoeken breaks in bestaande platen op, isoleren de breaks, en zetten ze vervolgens met behulp van mixers of samplers in een ‘loop’, waardoor er een hele eigenaardige repetitie van breaks ontstaat. Bestaande platen worden daarmee in een nieuw en geheel ander jasje gestoken. Dit bewerken van bestaande muziek is een techniek die in vele zwarte culturen voorkomt, en wordt ‘versioning’ genoemd (Hebdige 1988).

De kritiek op het gebruik van technologie in black dance betreft meestal kritiek op de herhaling. Volgens James Snead proberen alle culturen zich te beschermen tegen het verlies van identiteit, repressie, aanpassing aan anderen of aanvallen van anderen (Snead 1994, 69). Westerse culturen proberen herhaling te maskeren door het als stilstand of zelfs regressie te interpreteren. Herhaling kan alleen maar voor progressie staan als repetitie binnen een harmonisch doel wordt gebruikt, zo vat Snead de westerse handelwijze op. In zwarte culturen ‘the thing (the ritual, the dance, the beat) is there for you to pick up when you come back to it. If there's a goal (...) it is always deferred; it continually cuts back to the start’, aldus Snead (ibidem). Voor zwarte muziek is herhaling geen doel op zichzelf, maar staat zij voor een continu proces. Herhaling is inmiddels een handelskenmerk van vele populaire muziekstijlen geworden, hoewel het geen noodzakelijke voorwaarde vormt. Bij elke nieuwe stijl die door de betrokken artiesten en fans een zwarte stijl wordt genoemd zijn die herhaling en gelaagdheid echter onontbeerlijk.

Veel van de zwarte makers van die nieuwe zwarte stijlen zijn opgevoed met alleen maar zwarte muziek. Daardoor is voor hen de connectie tussen oude en nieuwe zwarte muziek vanzelfsprekend. Maarten van Hinte, rapper van .nuClarity en theatermaker bij Made in da Shade zegt in dit verband:

> Mijn ouders waren allebei wild van muziek. Mijn moeder luisterde heel veel naar calypso en soul. En mijn vader luisterde veel naar blues, naar oude blues. Dus ik ben echt met die muziek opgegroeid. (...) Als ik jazzplaten hoorde en ze gingen iets scatten, dat sprak me aan. Als ik op straat liep dan zette ik de woorden in mijn gedachten op het ritme van hoe ik liep. En daarna was ik weg van de Ohio Players, Stevie Wonder. Wat ik leuk vond aan de Players was de zangstijl, ze zongen maar meer gesproken dan gezongen. Dus toen ik Rapper's Delight voor het eerst hoorde, was het meer een soort herkenning (Wermuth 2002, 83).

Dat hiphop duidelijk geworteld is in een lange zwarte traditie wordt ook erkend in de cultuurkritieken (Wermuth 2002, 231-254). Authenticiteit, een van de kernwoorden uit het rockkamp, is precies wat hiphop vertegenwoordigt; zowel etnisch, muzikaal als in stoere uitstraling. Dit geldt echter niet of nauwelijks voor Eurodance, dat

op het eerste gezicht geen mono-etnische zwarte achtergrond kent, in uitstraling veel eerder aansluiting zoekt bij een cyberlook en clubhouse dan bij de streetlook van de hiphop, en ook muzikaal wat verder af lijkt te staan van gospel en jazz dan de hiphop van .nuClarity of E-life.

Cultuurcritici moesten in de jaren tachtig wennen aan het idee dat de tweedegeneratie Afro-Caribische jongeren meestal geen kawina, kaseko, salsa of andere 'eigen' etnische muziek produceerde, maar koos voor reggae en hiphop. In de jaren negentig moesten zij erkennen dat zwarte muzikanten niet alleen kozen voor eigentijdse zwarte muziek, maar soms zelfs voor muziek die in hun ogen niet altijd als duidelijk zwart te definiëren viel. Het feit dat witte jongeren ook hiphop maken is inmiddels onderwerp van gesprek in veel muziekmedia, waardoor etniciteit in zijn volle omvang wordt besproken, en niet alleen beperkt blijft tot zwarte etniciteit.

Bij de beoordeling van hiphop is etniciteit altijd een issue, en bijna zonder uitzondering ook altijd een probleem (met name in relatie tot de zogenaamde gangsterrap). Bij recensies en interviews met Eurodanceartiesten is de etnische afkomst en beleving van de artiesten, en de invloed daarvan op hun artistieke werk, niet zozeer een taboe, maar iets dat journalisten opeens non-existent of onbelangrijk vinden. In een interview van *OOR* met 2 Unlimited verwachten de twee journalisten op voorhand niet dat deze twee popartiesten zich (nog) met etniciteit als probleem zouden bezighouden. Zij gaan ervan uit dat dat voorbehouden is aan het rockidioom van hardcore hiphop: 'Maar je bent toch helemaal geen buitenlander? Voel je je een buitenlander?' (Engelshoven en Van Luyn 1994). Als beide artiesten voor de tweede keer antwoorden zich geen honderd procentNederlander te voelen, proberen de journalisten Engelshoven en Van Luyn de vox populi te vertolken. Zij trachten 2 Unlimited te verleiden te zeggen dat zij toch meer Nederlands zijn dan andere allochtonen:

> Wij hebben de indruk dat blanken die een hekel hebben aan buitenlanders een soort hiërarchie opstellen. Zo van: eerst blanken, dan Indo's, dan Surinamers en dan Turken en Marokkanen. En die laatste groepen haten ze dan het meest.
> Anita: Nou sorry, als het er op aankomt willen ze ons allemaal het land uit hebben. (...) Of je je nu aanpast of niet, ze moeten je gewoon niet (Engelshoven en Van Luyn 1994).

Doordat 2 Unlimited hun etnische afkomst ontkent noch bagatelliseert, plaatsen de journalisten het duo aan het einde van het artikel in 'het goede rockkamp', waarin artiesten nadenken over maatschappelijke verhoudingen. Ze schrijven het niet expliciet, maar de voorkeurlezing is dat 2 Unlimited eigenlijk even politiek correct is als het Amerikaanse Public Enemy. Een dergelijk artikel is echter eerder uitzondering dan regel. Meestal krijgt de invloed van etniciteit op het oeuvre van 2 Unlimited geen of nauwelijks aandacht. Slijngaard houdt er echter bewust rekening mee dat zijn overduidelijke zwarte look (vooral zijn kapsel) invloed kan hebben op de

manier waarop witte én zwarte kinderen zich (zelf-)beelden van allochtonen vormen.

> We traden op in Praag en daar stond een jongetje vooraan die zijn haar precies hetzelfde had laten doen als ik. Het was een blonde jongen, blauwe ogen en dan had ie gewoon precies dezelfde mini-dreads! Het is dan toch grappig dat blanken ook zulke kapsels nemen (Wermuth 1995; Wermuth 2002, 86-97).

2 Unlimited is een uitzondering die de regel bevestigt. De meeste Eurodanceartiesten zijn er weliswaar trots op dat zij zwart zijn, maar laten zelf vaak na te benadrukken dat het genre duidelijk zwarte elementen in zich draagt, zoals de kapsels van Eurodancerappers, de zwaar op dansritmes leunende beat, de typisch zwarte vraag- en antwoordspelletjes van rapper en zangeres, en de songteksten. In *Tribal Dance* legt 2 Unlimited wel expliciet de relatie tussen Eurodance en oude zwarte muziek:

> People started dancing a long time ago
> the bass was fast, but then again it was slow
> Soul, house, rhythm and blues...
> it doesn't matter what music you choose
> Strike up a dance, is your chance
> to come with me and do the tribal dance!
> You've got to move it with a temperature
> into the rhythm that the fire burns!
> So get into it - get into the trance
> this is the rhythm of the tribal dance, the tribal dance!
> It started with a tribe who discovered the vibe
> who moved to the rhythm just the way they liked
> (2 Unlimited 1993b)

Hiphop schreeuwt soms misschien iets te hard ‘say it loud, I'm black and proud’. Daardoor wordt (zwarte) etniciteit in feite nog steeds als een probleem gezien. Maar de Eurodanceartiesten hadden wel wat harder mogen roepen dat zij een genre vertegenwoordigen dat losgeweekt is van typisch nationale trekjes, en bovendien door de multi-etnische samenstelling van haar beoefenaars een extra dimensie toevoegt aan de aloude tegenstelling zwart-wit. Eurodance is een duidelijke hybride van multietniciteit. Eurodance levert iets nieuwers op dan louter een mix van witte pop, technobeats en hiphopraps. Bovendien heeft Eurodance op een heel ander niveau ook invloed gehad op de groeiende populariteit van black dance na de hoogtijdagen van 2 Unlimited en consorten.

Professionalisering en popularisering van black dance

Door het overweldigende hitsucces van Eurodance, zowel nationaal als internationaal, werd de Nederlandse muziekindustrie wakker geschud. In de jaren tachtig waren vaderlandse initiatieven met black dance-genres niet altijd even succesvol gebleken. Maar in de tweede helft van de jaren negentig leek er meer ruimte te komen voor R&B, hiphop, raggae en jungle. In de Verenigde Staten bleken hiphop en R&B jaar in jaar uit de grootste kaskrakers en deze muziek werd ook gretig gekocht door het Nederlandse publiek. Black dance was niet langer iets voor en door zwarte jongeren (die in marketingtermen vaak een niet voldoende interessante nichemarkt vormden), maar kon aansluiting vinden bij een veel groter publiek van wit en zwart.

Ook de Soundmix Show van Henny Huisman speelde een niet onverdienstelijke rol in het scouten van black dance-talent als Edsilia Rombley, die met haar imitatie van de Afro-Amerikaanse zangeres Oleta Adams een finale won. Rombley zette daarmee direct de R&B-groep Dignity, waarin ze zong, op de kaart. Het sekseverschil dat hiphop voor mannen is en R&B voor vrouwen verdween nu naar de achtergrond: Nederlandse platenmaatschappijen kregen opeens behoefte aan R&B-groepjes bestaande uit leuke, vlotte zwarte jongens.

De nieuwe Nederlandse black dance-sterren (onder andere Roméo, Re-play, Arnhemsgewijs, T.O.F., Késhaw, Sat-R-Day, Flip da Scrip, Nasty, Postmen en Ross & Iba) zijn in hun uitstraling veel duidelijker gelieerd aan hun Afro-Amerikaanse collega's en lijken in dat opzicht dus veel meer op de hardcore hiphop dan op Eurodanceartiesten. Ook muzikaal klinkt de muziek overduidelijk zwart, en ditmaal wordt zwart niet geassocieerd met problemen van de multiculturele samenleving, maar met ‘urban hipness’. Opvallend is dat binnen deze nieuwe articulatie van etniciteit plaats is voor Nederlandstalige rap en zang. Nederlandstalige rap was lange tijd het domein van witte rappers, maar nu durven ook Afro-Caribische artiesten zichzelf te positioneren als Nederlands én zwart. Zo zijn hun teksten een mengeling van Amsterdams met sranan en Amerikaans hiphoplingo. Een voorbeeld is *Ik ben de Man* van De Spookrijders:

> De Spookrijder, de Klokkenluider, de eigen meninguiter
> Galspuiter en de showsluiter
> De altijd opvaller, tranga chickies baller
> De nooit z'n mountainbike zonder op slot te doen in de stad staller
> De ex-vakkenvuller, de microfoonbruller
> De 20 cm luller, de deurwaarderzakkenvuller
> De diepe tekstschrijver, zichzelf blijver
> Als mijn salaris gestort is de in z'n handen wrijver
> De lage stemprater, de sinterklaashater
> De man die je gedag zegt met he yo check die mood, later
> (De Spookrijders 1999)

De muziekindustrie kon met haar zoektocht naar zwart talent niet op een geschikter moment komen. Veel van de jonge talenten waren al jarenlang bezig, maar konden tot dan toe de weg naar de gevestigde cultuurindustrie niet of nauwelijks vinden. Ze liepen stuk op het verschil in werkwijze tussen witte ‘rock’-georiënteerde professionals bij media en platenmaatschappijen, en hun eigen cultureel ondernemerschap dat sterk geworteld was in de eigen etnische gemeenschap. Door onder andere de coaching van inmiddels ex-Eurodanceartiesten als Ray Slijngaard (T.O.F, Romy, Deams) en René Philips (2 Out of Millions, The Proov, E-Life) wordt nu ook langzaam die etnisch-culturele barrière geslecht.

Opvallend bij die professionalisering van Nederlandse black dance is dat de mannelijke helften van de Eurodanceacts veelal in de muziekindustrie zijn blijven werken. Zij geven die professionalisering van Nederlandse black dance verder invulling. Terwijl hun vrouwelijke partners regelmatig terug ter zien zijn als televisiepresentator of de roddelbladen vullen als BN-er (bekende Nederlander).

Inmiddels vormen Anita Doth (2 Unlimited), Linda Estelle (T-Spoon) en Des'-Ray (2 Brothers) een gelegenheidstrio onder de naam Diva's of Dance. Het trio is ontstaan als een idee voor een goed doel. De drie zangeressen zijn namelijk allemaal ambassadrice van de stichting ‘Doe Een Wens’. Maar doordat Eurodance in 2002, nauwelijks tien jaar na de hoogtijdagen, alweer een revival doormaakt, hebben de dames besloten gehoor te geven aan de roep van het publiek om hun dansnummers weer ten gehore te brengen. Hoewel Eurodance in bepaalde opzichten een etnische barrière heeft geslecht, is dat niet helemaal het geval voor seksegrenzen: mannelijke artiesten vinden eerder hun weg als gewaardeerd muzikant en producer, terwijl vrouwelijke artiesten vooral als uitvoerend vertolker mogen optreden. De grenzen tussen rock en pop zijn daarmee nog niet helemaal uitgewist.

Een ander geluid?

Eurodance heeft een enorme positieve rol gespeeld bij het doorbreken van etnische grenzen binnen een zwart genre. Tot de jaren negentig waren er in Nederland wel witte artiesten die een zwart genre vertolkten, maar nog nooit was er een compleet nieuw zwart genre geschapen, waarbinnen zowel witte als zwarte etniciteit een plek konden krijgen. De muziekgeschiedenis laat zien dat oorspronkelijk zwarte genres na witte inmenging meestal hun oorspronkelijk zwarte karakter in meer of mindere mate verliezen. Is dat ook niet gebeurd bij Eurodance, zult u zich misschien afvragen. In zekere zin wel. Eurodanceartiesten hebben, een paar uitzonderingen daargelaten, nooit zo duidelijk hun zwarte wortels laten zien. De zwartheid is daardoor voor het merendeel van de luisteraars verloren gegaan. Toch is dat maar ten dele waar. De Ray-look-a-likes zijn daar een voorbeeld van, evenals het bewustzijnsproces dat bij artiesten zelf op gang is gebracht. Slijngaard en Philips zijn zich niet voor

niets gaan richten op de productie van black dance, waarin de zwarte kenmerken een nog veel duidelijker plaats kregen.

Daarmee zijn de etnische barrières natuurlijk nog niet allemaal geslecht. Witte rappers die zich een zwart genre toe hebben geëigend zijn aan het begin van de eenentwintigste eeuw succesvoller (Brainpower, Extince) dan de meeste zwarte rappers in Nederland. Rapper Def Rhymz die zich, als de moderne variant van de nar Eshu/Shine, onsterfelijk heeft gemaakt met zijn grappen en grollen, is een uitzondering. Bovendien is het maar de vraag of een genre dat witte en zwarte etniciteit zo fraai combineert als Eurodance dat heeft gedaan, ooit een plekje kan bemachtigen in dat bastion van hooggewaardeerde culturele esthetiek, de wereld van de echte, doch vaak eendimensionale rock. Want nog maar al te vaak is een discussie over wit en zwart een discussie over goede versus slechte smaak.

> It's up to you to find, what you're looking for as I rock, rock, rock to the rhythm, I can give you more, more from the soul, take control, find yourself never to old Come, Come take my hand, and I will take you to this land (2 Brothers on the 4th Floor 1995).

Mir Wermuth

Eindnoten:

1 Hedendaagse R&B is iets anders dan rhythm & blues, hoewel de term wel daaraan is ontleend. R&B staat sinds de jaren negentig voor een moderne mix van soul, hiphop en disco. R&B is eigenlijk de vervanger van de namen swingbeat (Europa) en new jack swing (Amerika), die in de jaren tachtig werden gebezigd voor dezelfde muziek. De term rhythm & blues werd overigens in 1949 geïntroduceerd door het Amerikaanse blad Billboard om de beladen term Race Music te vervangen.

2 De combinatie van beats, die meer in de house- dan hiphophoek zijn te plaatsen, met rap- en zangvocalen is overigens niet helemaal nieuw. Al in de jaren tachtig scoren zowel Amerikaanse als Europese muzikanten grote hits met wat in die tijd hiphouse wordt genoemd. Voorbeelden hiervan zijn Mr. Lee (VS), Tony Scott (Ned) en het Brits-Belgische Technotronic, dat met *Pump Up the Jam*, *Get up! (Before the night is over)* en *Move that Body* menig dansvloer weet te vullen. Verschillen tussen hiphouse en Eurodance zijn gelegen in de typische combinatie van wit en zwart, man en vrouw, en de verhoudingsgewijs zeer grote bijdrage van Nederlandse artiesten aan Eurodance. Ook kent Eurodance over het algemeen hogere bpm's (beats per minute) en is zij veel populairder geworden dan hiphouse. De rappers uit zowel hiphouse als Eurodance zijn over het algemeen afkomstig uit de hiphopsubcultuur.

3 Door deze rolverdeling tussen vertolkers en producers wordt vaak getwijfeld aan de artistieke kwaliteiten van de Eurodance-rappers/zangeressen. Ook bij 2 Unlimited is dat het geval. Dat beide artiesten al bezig waren met het maken van muziek voor hun toetreding tot 2 Unlimited, en dat de muziekkunst wel vaker wordt bevolkt door talentvolle zangers die geen of nauwelijks inbreng hebben bij de compositie van de door hen vertolkte muziek, wordt daarbij nogal eens vergeten.

5 Gilroy en Hall noemen het een driehoek omdat het Caribisch gebied en Amerika beide gebieden waren met omvangrijke slavenpopulaties. Gilroy noemt die driehoeksrelatie ook wel The Black Atlantic, tevens de titel van een van zijn boeken (*The Black Atlantic. Modernity and double consciousness* 1995).

6 Overigens geldt dat niet alleen voor zwarte artiesten, maar ook voor zwarte fans.

7 Het blue notes-fenomeen is moeilijk te beschrijven met de gangbare terminologie en het notatiesysteem van de westerse muziektheorie. In de deep blues van onder andere Muddy Waters is de muziek gecomponeerd met de eerste, vierde en vijfde noot van de toonladder, plus een zogenaamde ‘toevallige’ of ‘veranderende’ derde en en zevende noot. Deze laatste twee

zijn de ‘blue notes’. Blue notes zijn het best te omschrijven als tonen die tussen majeur en mineur in vallen. In de jazz en blues komen de blue notes veelvuldig voor, zowel in gitaar-, als pianospel, maar ook in de vocalen: Bessie Smith, Ray Charles, Aretha Franklin zijn beroemd geworden vanwege hun blue notes.

8 Syncopatie is het leggen van nadruk op een zwak maatdeel dat met een volgend zwaar maatdeel wordt samengetrokken, kort gezegd: een tegen de maat ingaand ritme.

24 maart 1993. Minister Hedy d'Ancona opent de tentoonstelling Kleine Beelden, Grote Dromen.
13. Arabische kunstenaars schilderen bergen in Nederland

Op 24 maart 1993 opende de toenmalige minister van Cultuur Hedy d'Ancona in de Beurs van Berlage te Amsterdam de tentoonstelling *Kleine Beelden*, *Grote Dromen*. Deze eerste collectieve expositie van in Nederland werkzame Arabische kunstenaars werd georganiseerd door de stichting Al Farabi. De deelnemende kunstenaars waren allen schilders: Ahmad Baldin (1954, Koerdistan-Irak), Saad Ali (1953, Irak), Abousleiman (1953, Libanon), Jamal Khamis (1952, West-Jordanië), Essam Marouf (1958, Egypte), Shawky Ezzat (1953, Egypte) en Latif Abdaoui (1958, Marokko). Zij wilden zich manifesteren als kunstenaars met gemeenschappelijke inspiratiebronnen en een tegenwicht bieden tegen de vooroordelen en onwetendheid ten aanzien van de Arabische cultuur.

Kleine Beelden, *Grote Dromen* was een unieke tentoonstelling, vooral vanwege de confrontatie tussen de gevestigde Nederlandse kunst en deze groep van zeven Arabisch-Nederlandse schilders. Vier gemeenschappelijke factoren verbonden hen: hun Arabische achtergrond, hun voortgezette studie aan Europese academies, hun keuze voor Nederland als land om in te wonen en te werken en hun zoektocht naar nieuwe artistieke wegen. Wat hen in die zoektocht naar vernieuwing verenigde was dat ze stonden op hun individualiteit, terwijl ze toch hun specifieke culturele bagage erkenden en in hun werk wilden uitdrukken. Daarmee vertolkten ze een nieuw en eigen geluid in het kunstdomein.

In de tentoonstellingscatalogus waarschuwt kunsthistorica Tineke Lonte (specialiste op het gebied van islamitische architectuur) de kijkers voor de fout die westerlingen telkens weer begaan bij het kijken naar niet-westerse kunst, namelijk dat zij het werk uitsluitend zien vanuit de westerse culturele veronderstellingen. Wie die valkuil weet te vermijden kan nieuwe dingen ontdekken en meer genieten. Daarna bespreekt Lonte de zeven schilders afzonderlijk - wat ik in dit hoofdstuk ook zal doen. Aan het slot merkt zij op dat deze kunst noch vereenzelvigd moet worden met de Europese traditie, noch met enige ‘exotische’ oorsprong. Het werk is juist meer-

voudig: de expositie toont een rijke symbiose van oosterse en westerse culturele elementen. Een dergelijke menging is niet nieuw in de geschiedenis van de Arabische beschaving, zeker niet in de middeleeuwse bloeiperiode. Maar ook deze moderne schilders zijn zich bewust van hun wortels en brengen tevens alles in wat zij tijdens hun opleiding aan Europese instellingen hebben ontwikkeld. Volgens Lonte vormt deze combinatie het distinctieve kenmerk van deze tentoonstelling (Lonte 1993).[1]

Ik begin dit hoofdstuk met een thematische analyse van de tentoongestelde werken. Ik behandel hun relatie tot traditionele Arabische thematiek, tot de natuur en tot het vertrek oftewel de migratie. Daarna bespreek ik hoe de expositie werd ontvangen door Nederlandse kunstcritici. Vervolgens ga ik in op de stijl van de zeven kunstenaars onder verwijzing naar ieders eigen culturele bagage, het zuurdesem bij hun artistieke schepping. Aan het hardnekkige beeld dat buiten de tentoonstellingsruimte van de Arabische wereld en de Arabische aanwezigheid in het westen bestaat, ga ik voorbij. Dat beeld is sinds het begin van de vorige eeuw stereotiep. Kamelen, olie en terrorisme markeren daarin de ‘hoogtepunten’ van de Arabische beschaving. Deze kunstenaars laten zien wat de Arabische cultuur nog meer te bieden heeft. Ten slotte kijk ik naar de expositie die volgde op *Kleine Beelden*, *Grote Dromen*. In november 2002 werd in ABC Treehouse Gallery de expositie *Poëzie van de Tijd* geopend, onder auspiciën van de ambassadeur van Libanon en deken van het Arabische corps diplomatique Michel Khoury.[2]

Traditionele Arabische motieven bij Saad Ali, Marouf en Abdaoui

Bij drie van de zeven kunstenaars zal ik op exemplarische wijze laten zien hoe traditionele Arabische elementen door hen worden hergebruikt en tegelijk worden getransformeerd van algemeen thema tot een persoonlijk idioom.

Saad Ali

Saad Ali verwoordt in de documentaire *Poort van Hoop* een opvatting die de andere zes schilders van de tentoonstelling met hem delen:

> Als een kunstwerk niet op een stevige basis steunt, dan is de kunstenaar de weg kwijt. De basis moet stevig zijn en gerijpt, niet alleen in vaktechnische, maar ook in culturele zin. Kennis in de betekenis van reflectie, inzicht hoort bij de vaste uitrusting van de kunstenaar (Abou Sleiman 1993a).

Reflectie is de manier om het leven te begrijpen. Reflectie is ook een middel om het Arabische milieu waarin deze kunstenaars zijn opgegroeid te ontdekken en te bekritiseren. Dit persoonlijke onderzoek werpt licht op culturele schatten waarvan de

kunstenaar in zijn jeugd het belang niet heeft beseft, maar het maakt hem ook bewust van de pijnlijke kanten van de Arabische wereld:

> De Arabische wereld herbergt oeroude tradities waar men trots op kan zijn, maar daarnaast heeft zij het zwaar te verduren gehad door de politieke ontwikkelingen, de inbreuk op vrijheden, het gebrek aan informatie, kortom door het feit dat zij een bedroevende weg is ingeslagen (Abou Sleiman 1993a).

In het werk van Saad Ali is het werkvlak even belangrijk als de afbeelding zelf: ‘Werken op doek wekt bij mij geen grote gevoelens op. Ik heb het werken op hout ontdekt als equivalent voor muurschilderen’ (Abou Sleiman 1993a). Saad Ali koopt oude houten ramen en deuren, verwijdert de oorspronkelijke verflaag, schuurt het hout glad, en brengt in sommige gevallen een primer aan. Pas hierna schetst hij met een penseel een eerste opzet. Ali geeft de voorkeur aan hout, omdat het een glad en resistent oppervlak heeft, zodat het goed weerstand biedt tegen zijn penseel en ook heftige acties mogelijk maakt, zoals krassen in vorige lagen. Doordat een deur allereerst een herkenbaar ding is, wint het kunstwerk aan materiële en zintuiglijke kracht: het is geen schilderij met of zonder lijst, maar een object dat zelf al betekenis draagt. Het werk is een ‘Poort van de Hoop’ - door Ali bāb al-faradj (poort der bevrijding) genoemd - die zijn symboliek in zijn materie herbergt: 's mensen hoop, geluk en vrijheid. Deze imaginaire poort is Ali's toegang tot de wereld van cultuur en tot zijn Arabische wortels. ‘Dit is mijn zoektocht: de methode ontdekken om deze deur binnen te gaan’ (Abou Sleiman 1993a). Op deze manier wordt het in de Arabische cultuur welbekende begrip ‘poort der bevrijding’ dat in traditionele zin leidt tot welzijn, inzicht en geluk, bij Saad Ali tot een persoonlijk concept en een bron van inspiratie.

Als de essentie van de Poort van de Hoop het streven naar geluk en vrijheid is, dan is de liefde de weg bij uitstek om inzicht te vinden. Een vergelijking met de *Duizend-en-één-Nacht* kan dat verduidelijken. In zijn oorspronkelijke versie was dit werk zeer vrijzinnig bij het beschrijven van de liefdesdaad. In de loop der tijd werd de *Duizend-en-één-Nacht* echter zwaar gecensureerd, waardoor al het seksuele vuur uit twintigste-eeuwse uitgaven verdwenen is. De gedachte dat sensuele kennis inzicht kan geven is daarmee verloren gegaan. In het werk van Saad Ali is de liefde niet alleen een visueel thema, een superieure vorm van intermenselijke ontmoeting. Naaktheid representeert voor hem ook een hogere menselijke staat van zijn - als in de westerse Renaissance.[3] Daarnaast is de naaktheid voor Saad Ali ook een antwoord op alle vormen van inbreuk op vrijheid in zijn land van herkomst. Liefde is in staat ellende en onheil in de kiem te smoren: het is de esthetische weg naar het Paradijs. Zo schildert Saad Ali de samenkomst der gelieven op de drempel (de scheiding tussen publiek en privé) of schildert hij de passie in een binnenkamer, temidden van de vaste attributen van het liefdesritueel. Kaarsen in kandelaars om de lichamen te verlichten en door lichte gewaden heen te onthullen; fruit als symbool

voor het goede uit de natuur; de omhelzing van geliefden en soms ook van meerdere liefdesvrienden tegelijk.

In zijn vormtaal laat Saad Ali zich inspireren door het culturele erfgoed van Irak: de Sumerische beschaving, waarin mensenfiguren gekenmerkt worden door een robuuste en strakke stijl. Saad Ali handhaaft deze robuustheid, die hij met sensuele spanning doordrenkt. Doordat hij de ledematen elasticiteit verleent, bevrijdt hij het postuur van zijn strakheid. In de acrobatische omhelzingen van minnaars zijn de armen lenig en de vingers behendig.

Saad Ali is zuinig en zorgvuldig in zijn kleurgebruik. Hij stemt de kleur af op de exacte hoeveelheid die nodig is om het schilderij van licht en leven te laten bruisen. Soms komt de oorspronkelijk kleur van het hout boven: een combinatie van warme okers en goud. Op dit punt kunnen wij hem vergelijken met de icoonschilder. In transparante of dekkende lagen brengt Saad Ali blauw in al zijn tonen aan en rood met een vurige intensiteit, sappig groen en etherisch roze. De kleur maakt de vorm compleet zonder deze steeds te volgen.

Essam Marouf

Op Marouf hebben de drukke straten van Caïro een onuitwisbare visuele indruk gemaakt. Als kleine jongen werd hij in de Caireense volkswijken al gefascineerd door de primitieve muurschilderingen die de pelgrimstocht uitbeelden, ter verwelkoming van terugkerende Mekkagangers. Zijn zomers bracht Marouf dikwijls door in het landbouwgebied van Opper-Egypte (in het Arabisch bekend als ‘de Saîd’), waar de muren van de huizen vaak met geometrische figuren zijn versierd. Ook de met gele, roze of witte oker bedekte muren trokken zijn aandacht vanwege hun door de tijd getekende, verweerde karakter: ‘Aan het ritme van de visuele perceptie heb ik altijd veel waarde gehecht’, vertelt hij in het gesprek dat ik met hem had. Dit pulseren van beelden en kleuren kenmerkt zowel Maroufs traditionele kleurgebruik als de spanning die tussen thema en materiaal. Acryl en water zijn twee materialen die voortdurend veranderen tijdens het schilderen:

> Ik accepteer de momenten van verwondering van ganser harte. Dit zijn zeldzame toevalligheden van kleur en structuur door de invloed van water op verf. Ik ben een poëtische en emotionele man en misschien schilder ik daarom wel zoals ik leef. Ik lijk op mijn schilderijen: een en al toeval!

Vanaf het begin van zijn picturale zoektocht is Marouf al gefascineerd door de Faraonische kunst, de Byzantijnse iconen en de kunst uit het islamitische cultuurgebied. Deze fascinatie is er vooral op gericht om voor het weergeven van ruimte picturale oplossingen te vinden die de logica van het perspectief overboord zetten: het werkvlak wordt louter gezien als een tweedimensionaal object. Marouf vindt het overbodig om de illusie van de derde dimensie na te streven: dat voegt volgens hem niets toe aan de innerlijke betekenis en picturale kwaliteit van het kunstwerk. Het gaat

hem om de picturale relaties binnen de compositie, in het bijzonder de ritmiek, waar de genoemde drie culturen juist een grote interesse voor aan de dag leggen.

Bij Marouf verliest een vorm - bijvoorbeeld een boom - zijn realistische karakter en zelfs zijn symbolische lading. Volgens Marouf wordt de boom 'hard', maar functioneert hij vanwege zijn abstracte kwaliteit in combinatie met de cirkels in de compositie van het schilderij.[4] Maar kleur blijft voor hem de essentiële kracht van het schilderen. Steeds voelt hij zich gedreven om de kleur leven in te blazen. Op dit punt waardeert hij het werk van Gauguin omdat 'Gauguin aan de kleur emotie, warmte en leven geeft' (Abou Sleiman 2002). Marouf is voortdurend op zoek naar wat hij de 'onverwachte' kleur noemt (zie afb. XVIII in het kleurkatern). Hij vermoedt dat dezelfde kleur, direct uit de tube of vermengd, zich nooit zal herhalen, omdat kleurlagen altijd verschillen: 'Wanneer de ene kleurlaag op de andere wordt aangebracht, dan zal de combinatie steeds het eindresultaat zijn van een ontmoeting tussen twee lagen' (Abou Sleiman 2002). Marouf is zo door kleur geobsedeerd, dat hij de hele nacht in zijn atelier kan blijven werken op zoek naar die ene kleur.

Latif Abdaoui

Abdaoui is opgegroeid in de stad Casablanca waar hij sterk onder de invloed stond van de geometrische ornamentiek. Hij bezocht er de kunstacademie juist op het moment dat de bekende kunstenaar Hamid Alaoui er benoemd werd tot directeur. Deze nam de Arabische en islamitische kunst op bij de studie kunstgeschiedenis, waardoor veel studenten hun kennis ervan konden uitdiepen (Abou Sleiman 1994). Net zoals de traditionele onderwerpen en de Arabische elementen bij Ali en Marouf een metamorfose ondergaan, zodat ze van algemeen tot autobiografisch worden, zo ook ondergaat de traditionele stof in Abdaoui's werk een vernieuwing. Enerzijds zet hij de klassiek-Arabische geometrische ornamentiek - zoals de arabesk - voort (Abou Sleiman 1993b). Die geometrie wordt beschouwd als een centrale grondvorm die de abstracte schepper symboliseert waar alle variaties uit ontstaan.[5] Anderzijds speelt Abdaoui vrijelijk met die geometrische ornamentiek, waardoor deze zeer persoonlijk wordt.

Abdaoui herinnert zich ook hoe hij vanaf zijn vierde levensjaar met zijn familie woestijntochten maakte.

> In de stilte van de nacht onder de blote hemel keek ik vragend naar boven. Tot op de dag van vandaag ben ik in de ban van deze gedachte: de sterrenwereld boven je als lampen die licht geven en angst en schrik verjagen (Abou Sleiman 1994).

Deze herinnering aan de nachtelijke woestijnervaring heeft Abdaoui ertoe gebracht zich te gaan interesseren voor astronomie, omdat hij de raadsels van het universum wilde begrijpen. Zijn wetenschappelijke astrologische belangstelling maakte echter al gauw plaats voor een poëtische vrijheid om zijn eigen imaginaire sterrenstelsels af

te beelden. Van tijd tot tijd benut hij niettemin getallen die wiskundige of astronomische vergelijkingen suggereren en in buurt komen van traditionele amuletten.[6]

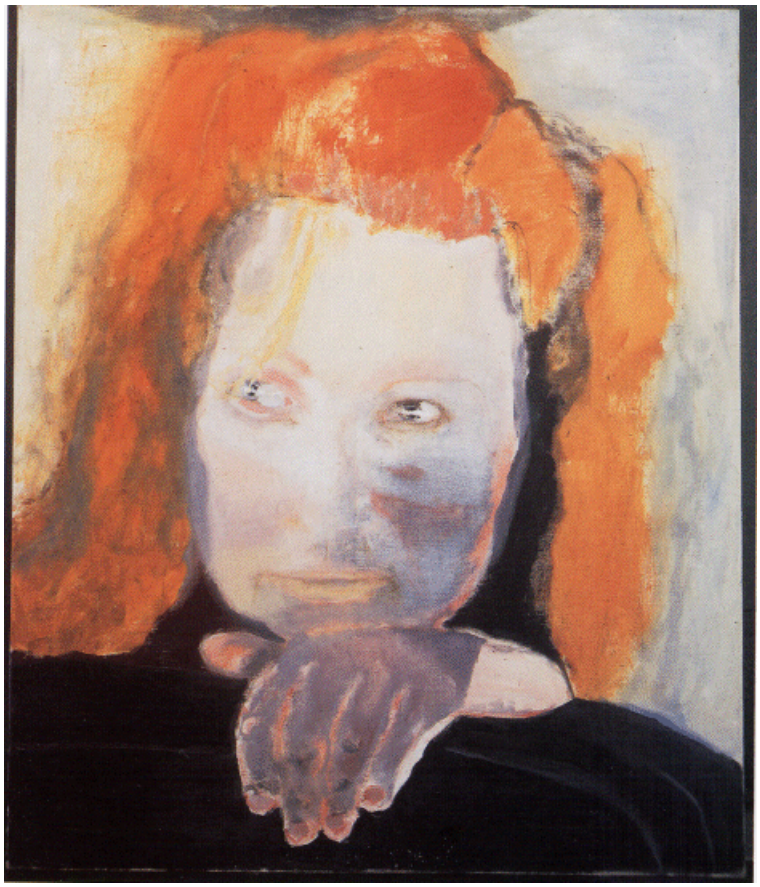
Wanneer een vorm wordt geremodelleerd is er vaak sprake van een speurtocht naar een verborgen betekenis. Het maken van 'variaties' is een van de paden die leiden tot een diep, zelfs mystiek, inzicht. Denk aan de eindeloze variaties in Bachs *Die Kunst der Fuge*, en de *taqasim* in de middeleeuwse arabische muziek - beide voorbeelden van muzikale getallenmystiek. Dit cirkelen rond een centrale gedachte krijgt bij Abdaoui filosofische dimensies. Hij voert vormen ten tonele die staan voor de absolute logica (bijvoorbeeld getallen) en woestijnwezens die de schilder al sinds zijn jeugd obsederen (slangen, schorpioenen). Deze demonen uit zijn jeugd beteugelt hij door ze om te werken: zijn voorstelling komt in de plaats van het oorspronkelijke en vóór ons staat een nieuw plastisch creatuur. Zo staat Abdaoui open voor zowel het Arabische visuele erfgoed als voor het hedendaagse experiment daarmee.

Natuur in het werk van Abousleiman en Khamis

Behalve de Arabische traditionele cultuurelementen vormen ook de landschappen en natuurbeelden van de landen van herkomst herkenbare visuele inspiratiebronnen. Zo schildert Baldin heel vaak het berglandschap van Koerdistan: de geometrische structuren die de mens aan het landschap oplegde, en de natuurlijke elementen in hun onderlinge relatie: als in een sacraal paringsritueel worden bergtoppen door wolken omcirkeld en verenigen zij zich tot een complexe vorm, die niet alleen picturaal is, maar ook betekenis toevoegt aan de relatie tussen wolk en bergtop. De bergtop brengt de wolk tot het uitstorten van regen, de bron van al het goede (Abou Sleiman 1993). Ezzat neemt natuurvormen tot uitgangspunt, maar abstraheert die gaandeweg tot pure ruimte. Ik ga nu wat dieper in op de representatie van de natuur bij Abousleiman en Khamis.

Abousleiman

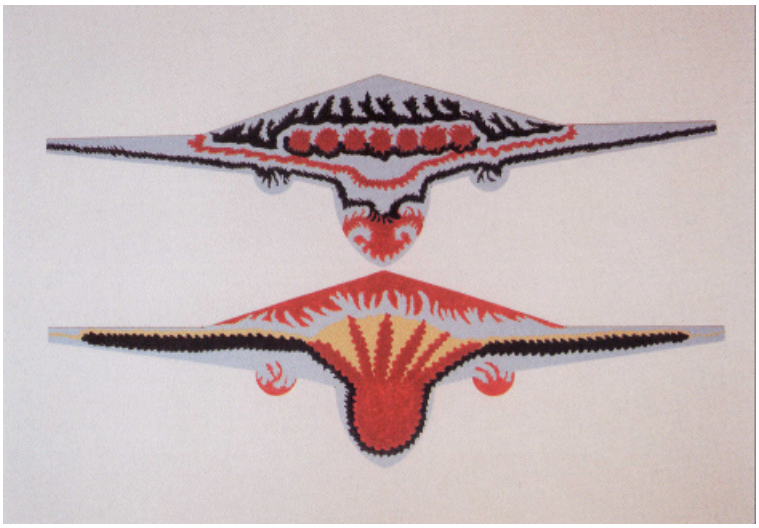
Tijdens de zomermaanden bracht Abousleiman met zijn familie elke jaarlijkse vakantie in het dorp Majdalouna in het Choufgebergte door.[7] Toen in 1975 de burgeroorlog uitbrak, verliet de familie inderhaast de hoofdstad Beiroet om zich in het toen nog veilige Majdalouna te vestigen. Zo leefde Abousleiman een heel jaar tussen de met olijfbomen begroeide berghellingen die zich uitstrekten tot aan de Middellandse Zee. Dit landschap droeg de jonge kunstenaar met zich mee toen hij Libanon vaarwel zei om zich in Parijs te vestigen. Met name de olijfbomen zouden een belangrijke rol gaan spelen in de verbeelding van zijn herkomst, toen Majdalouna in de lente van 1985 door het oorlogsgeweld compleet verwoest werd. Vijf jaren later kreeg deze ramp een plaats in zijn werk, toen hij begon aan een grote serie doeken onder de titel *Dorp in beweging* (zie afb. XVII in het kleurkatern). Het schildersdoek werd de grond waarop hij zijn dorp kon reconstrueren. Maar de mens, voor de



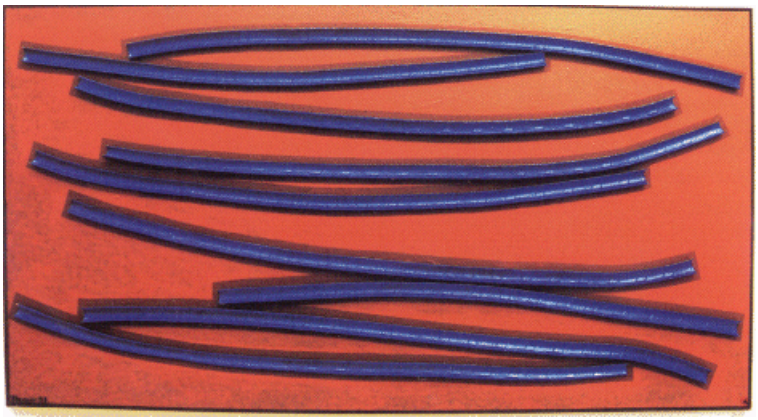
I Marlene Dumas, ‘Het kwaad is banaal’ (1984) (foto: Van Abbemuseum, Eindhoven)

II Esma Yigitoglu, Fontein voor de Sultan Ahmet Moskee in Zaanstad (keramiek, 1993) (foto: collectie van de kunstenaar)

III Nur Tarim, ‘Seven steps to heaven’ (papier/lood, 1994-1998) (foto: collectie van de kunstenaar)



IV Bühlent Evren, ‘Tenta septa’ (olieverf op aluminium, 1999) (foto: collectie van de kunstenaar)



V Eleanor Ayiter, ‘Kabelhoezen’ (acryl op paneel, 1999) (foto: collectie van de kunstenaar)

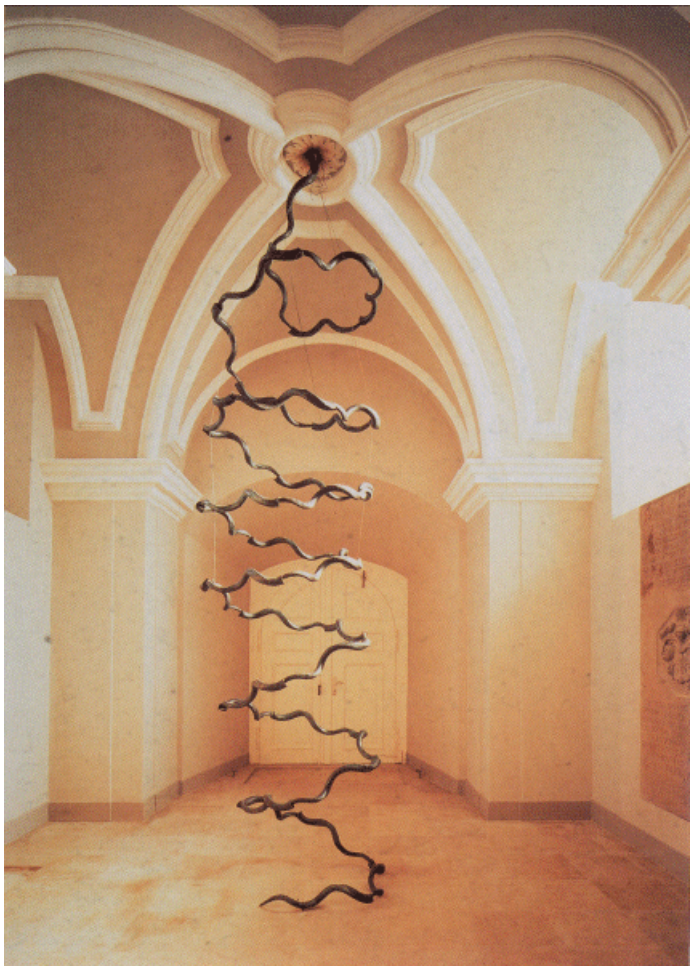
VI Işik Tüzüner met de beelden: ‘Yogamen’, 2000; ‘Winner’, 2001; ‘Hedonism’, 2000; ‘Zen art of living’, 2001 (diverse materialen en technieken) (foto: collectie van de kunstenaar)

VII Scene uit ‘Haroen en de zee van verhalen’, ro theater 2001 (foto: Herman Sorgeloos)

VIII Scene uit ‘Haroen en de zee van verhalen’, ro theater 2001 (foto: Herman Sorgeloos)

IX Nour Eddine Jarram, ‘De botanische les’, 1991 (foto: collectie van de kunstenaar)

X Krikor Momdjian & Marius Boender, ‘Le diner sans couvert’, 1991 (installatie voor Double Dutch, Tilburg) (foto: collectie van de kunstenaar)

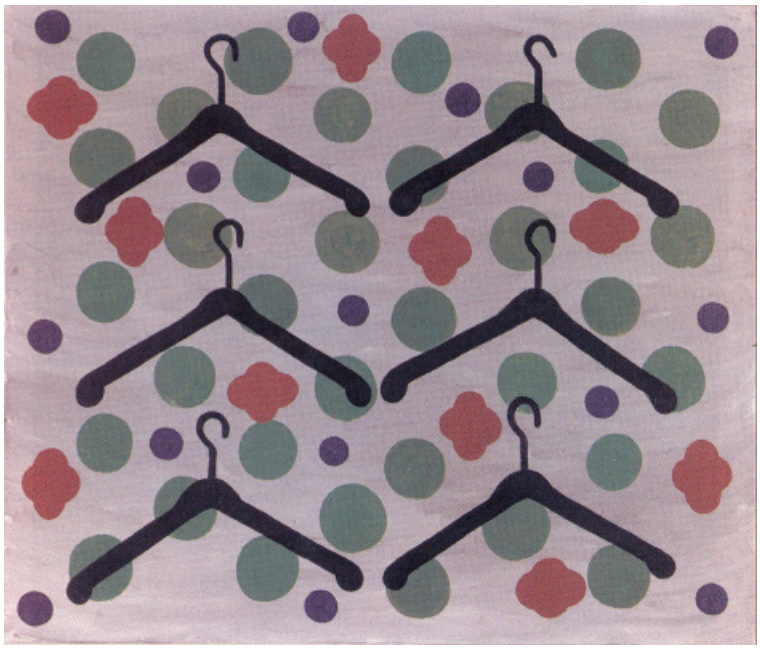


XI Joseph Semah, ‘Echo/Echo I (omslag)’ (foto: collectie van de kunstenaar)

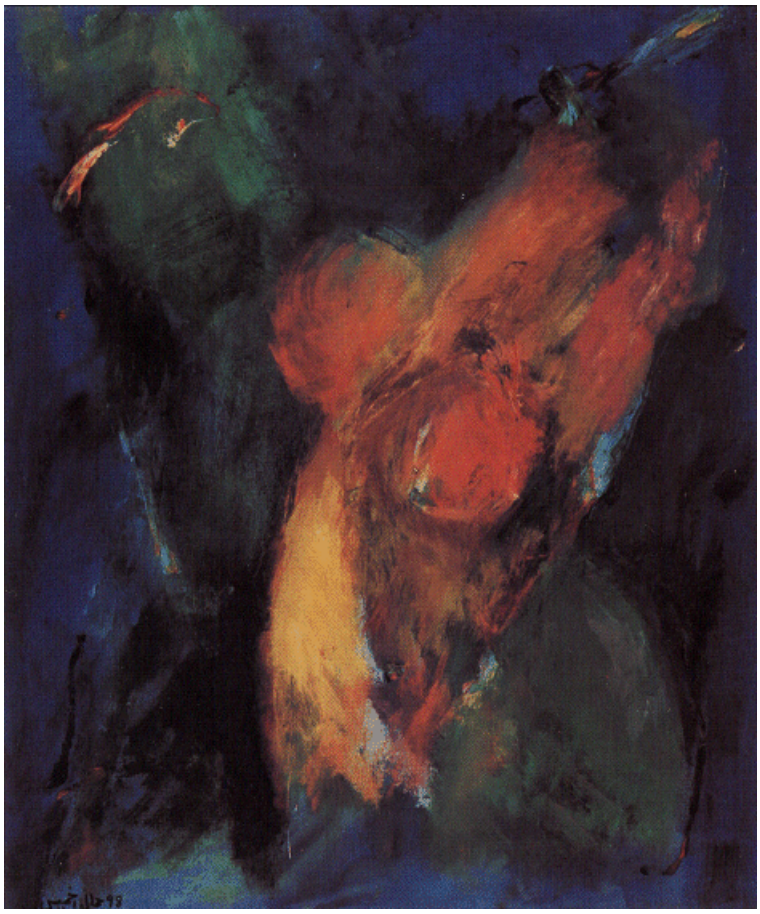
XII Krikor Momdjian, ‘Uitzicht op Woubrugge met berg Ararat’, 1999 (collectie Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden) (foto: Collectie van de kunstenaar)

XIII Scene uit Heddy Honigmann's ‘O amor natural’, 1996 (foto: Pieter van Huystee Film)

XIV Anita Doth en Ray Slijngaard van 2 Unlimited, Nederlands succesvolste internationale popact van de twintigste eeuw (foto: Nationaal Pop Instituut)

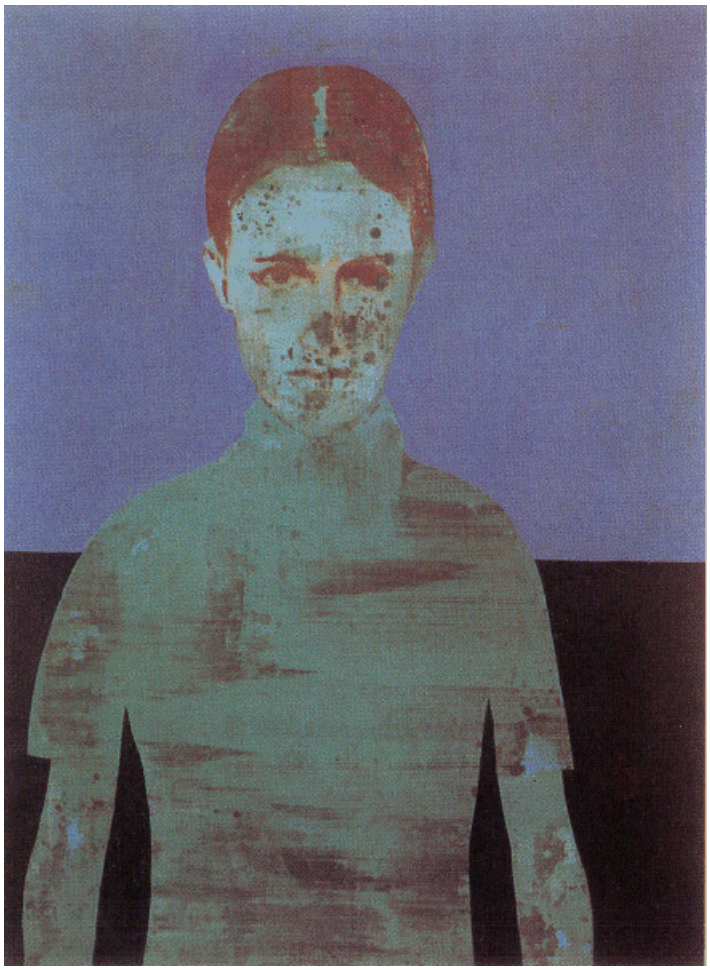


XV Essam Marouf, z.t., (acryl op doek, 1991). (foto: collectie van de kunstenaar)



XVI Jamal Khamis, ‘Torso’ (acryl op doek, 1993-1998) (foto: collectie van de kunstenaar)

XVII Abousleiman, ‘Majdalouna’, (acryl op doek, 1992) (foto: collectie van de kunstenaar)



XVIII Essam Marouf, z.t., (acryl op doek, 2001) (foto: R. Bohle)

schilder bron van ontgoocheling, komt er niet op voor. Er zijn slechts sporen van archaïsche menselijke aanwezigheid te zien in de terrassen op de berghellingen en in de boomaanplant die verwijzen naar de nalatenschap van de oude vredelievende boerenbevolking die de ongerepte natuur had omgevormd tot een bewoond land.

Via deze autobiografische geschiedenis wordt de natuur inspiratiebron van het kunstwerk, maar de natuur staat hier los van iedere realistische logica. De reactie van de schilder op de ondraaglijke werkelijkheid wordt uitgedrukt in een verwerping van het natuurgetrouwe beeld. Abousleiman roept een geschonden natuur op door een vreemd onnatuurlijk licht, dat niet wordt bepaald door de logica van zon en maan. Huizen worden van binnenuit verlicht, als iconen. Hetzelfde geldt voor de wind: die beweegt de bomen tegelijkertijd in alle richtingen, alsof ze dansen. De ruimteverdeling klopt niet met het natuurlijke perspectief. Abousleiman schildert niet de verwoesting - zoals Picasso zijn *Guernica* schilderde - maar roept Majdalouna op magische wijze opnieuw op. Hij schildert niet de ruïnes die op die plek te zien zijn, maar luistert naar het fluisteren van de ziel die op poëtische wijze het verlorene herschept. Dit alles wordt begrijpelijk als we het werk analyseren als de verwerking van een traumatisch verlies, waardoor al het vertrouwde is weggeslagen.[8]

Khamis

Khamis daarentegen ziet de natuur als moeder aarde en als weerspiegeling van de vrouwelijke schoonheid. De Arroubvallei ten zuiden van Bethlehem, waar Khamis werd geboren, was tevens het toneel van zijn kinderjaren. Trots vertelt Khamis over de befaamde Arroubbron, die Jeruzalem al ten tijde van koning Salomon voorzag van water en die tot op heden door de vallei stroomt. Khamis heeft een heel persoonlijke kijk op deze vallei: ‘Als jongen van veertien zag ik in de twee kanten van de vallei de benen van een vrouw en de bron in het midden als een vagina, een hemelpoort’ (Abou Sleiman 2002). In diezelfde periode werd Khamis verliefd op zijn lerares Daoulat. In zijn perceptie ontstond er een osmose tussen twee beelden van de natuur. Aan de ene kant de vrouw, zijn lerares die hem kennis en tederheid schonk, aan de andere kant het landschap, rijk aan water en vegetatie: de aarde als moeder van vrijgevigheid en geborgenheid. Als kleine jongen bracht Khamis de zomervakanties door als herder in de bergen van Arroub. Hier ontmoette hij een jonge herderin met wie hij een onschuldige relatie kreeg. De natuur was hier de primitieve en bijbelse omgeving waar zijn bewustzijn zich ontwikkelde in het gezelschap van de herderin. In een poging deze idyllische jeugdervaringen trouw te blijven wijdde Khamis zich aan het graveren met vuursteen op zachte rotsen. Later op school graveerde hij op zijn schoolbank en tekende hij met potlood op papier. Natuur en vrouwelijk schoon zijn in zijn werk nauw verbonden muzen (zie afb. XVI in het kleurkatern).

Sinds zijn verbanning in de jaren zestig uit zijn geboortedorp in West-Jordanië is Khamis geobsedeerd geweest door de bezetting van zijn land. Pas dertig jaar later ontdekt hij in zijn Amsterdamse atelier een gevoel van bevrijding en zelfs geluk. In

die gemoedstoestand bracht Khamis ook zijn kleurlagen aan: vol en levend, direct en intuïtief. Er ontstond een zinderende spanning tussen de verschillende kleuren:

> De kleuren komen uit een innerlijk reservoir, niet uit externe logica. Hij werkt snel, niet omdat hij dat wil, maar doordat de spontaniteit van zijn werkwijze, een explosieve ontlading, dat met zich meebrengt (Lonte 1993, 16).

Deze snelheid van werken geeft de kleur zijn vitaliteit, zowel wanneer hij door de kunstenaar explosief op het doek is geworpen als wanneer hij op een subtiele en etherische wijze is aangebracht.

De bevrijding van de kunstenaar van de Idee heeft grote invloed gehad op de bevrijding van vorm, compositie en vooral kleur. Verder heeft Khamis het gevoel dat een belangrijke nieuwe component, de ritmiek, zich als vanuit zijn onbewuste aandient. Het is een lichamelijk ritme, waarin de hand beweegt alsof de kunstenaar in trance is. Op de grote doeken van Khamis lijkt de hand in een losse beweging op zoek te zijn naar vrijheid en geluk.

Het vertrek: de migratie

Een constant thema bij al deze kunstenaars is de drang om de achtergelaten plaatsen te hervinden. Het schilderij wordt een alternatieve ruimte waarin elementen uit de herinnering en actuele ervaring worden samengebracht om de verwoeste of verlaten plaats opnieuw te kunnen creëren. Allemaal trokken ze weg uit hun land van herkomst en gingen ze naar Europa om te studeren en zich daar te vestigen. Met uitzondering van Abdaoui, die direct van Marokko naar Nederland trok, liepen hun wegen via andere Europese steden, zoals Rome, Parijs en Frankfurt. Van de zeven schilders bewerken Khamis en Marouf het thema van vertrek en migratie het meest uitgesproken.

Khamis

Vanuit zijn geboorteregio bij Bethlehem vertrok de jonge Khamis met zijn familie naar de Jordaanvallei, en daarna naar de Jordaanse hoofdstad Amman. Voor een opleiding in de beeldende kunsten vertrok hij naar Europa. Na zijn studie in Frankfurt en Berlijn ging hij naar Parijs en hij eindigde zijn reis in Amsterdam.

Khamis beschouwt het Vertrek als een queeste naar ervaring en kennis; steeds verlangt hij naar de ontmoeting met het nieuwe. Het verlaten van mensen en plaatsen doet pijn, maar pijn verandert volgens Khamis voor een deel in een heerlijke en rijke ervaring. In Amsterdam vond hij uiteindelijk een stabiel bestaan. Hij trof er ook een humaan en cultureel klimaat aan, dat bij zijn persoonlijkheid paste en hem bij zijn werk inspireerde. Amsterdam kon zijn verloren paradijs echter niet vervan-

gen. Daarom werkt zijn kunst als een substituut, waarin hij zijn verloren paradijs steeds weer gestalte geeft.

Marouf

Marouf schildert vaak de vorm van de klerenhanger, die een symbool wordt van het aankomen en vertrekken: ‘Wanneer ik in Caïro het huis van mijn familie bezoek, hang ik bij aankomst mijn kleren aan de lege klerenhangers. Bij mijn vertrek doe ik mijn kleding in mijn koffer en laat ik de klerenhangers weer leeg achter.’ De herhaling van deze ervaring van ontmoeting en vertrek maakt de klerenhanger tot een onmisbaar attribuut in dit jaarlijkse ritueel. Door steeds maar weer de klerenhanger te schilderen wil Marouf niet direct zijn verhaal van vertrek en ballingschap vertellen, maar een emotionele gemoedstoestand bereiken van waaruit hij kan werken (zie afbeelding XV in kleurenkatern).

> Bij vertrek hoort de factor tijd: dwingt de tijd ons niet steeds om te vertrekken en verbant hij ons hierdoor niet uit het verleden? Marouf vermoedt dat het schilderij niet in staat is om de tijd te fixeren, maar dat het wel het materiële antwoord is op vliedende momenten ‘die nooit meer terug zullen keren behalve in gedachten’. Emoties veranderen hier in verf.
>
> Ook voor Marouf is het vertrek geen dramatische belevenis, maar eerder een verrijking. Toch hoeft voor hem niet elke schilder zijn land achter te laten: nieuwe levenservaringen kunnen ook in een innerlijke tocht worden opgedaan, zelfs als men blijft zitten waar men zit. ‘Vertrek is een positieve toestand, niet alleen op persoonlijk niveau, maar ook in artistieke zin. Daarvan zijn in de kunstgeschiedenis veel voorbeelden’ (Abou Sleiman 2002).

De andere kunstenaars delen de gevoelens van Marouf en Khamis ten aanzien van migratie die zij zien als een positieve en vernieuwende gebeurtenis. Hoewel Nederland sinds de zeventiende eeuw bekend staat om zijn ruimhartigheid tegenover vreemdelingen, is er sinds de jaren negentig een nieuwe situatie ontstaan, zowel in sociaal als politiek opzicht. Daarnaast zijn er internationale crisissituaties rond het Midden-Oosten uitgebarsten waarvan de afloop ongewis is.[9] Deze nieuwe, negatieve omstandigheden hebben destijds de zoektocht van de schilders niet beïnvloed, noch hebben zij hen ervan weerhouden om de artistieke en natuurelementen van het achtergelaten gebied te gebruiken als bijna permanente stof in hun werk: Saad Ali opent de Bagdadse verteldoos voor ons, Baldin en Abousleiman blijven bergen schilderen in het platste land op aarde en de Marokkaanse woestijn met zijn fauna en sterren is nog steeds Abdaoui's inspiratiebron. In zijn Amsterdamse atelier is Ezzat op zoek naar de abstracte cirkelvormige dimensie van zijn islamitische wortels. Khamis en Marouf zijn het meest intensief bezig met het migratiethema, niet alleen in de zin van het wegtrekken uit een plaats, maar ook uit een tijd.

De Nederlandse reactie op Kleine Beelden, Grote Dromen

Gerda Telgenhof benadrukt in haar bespreking in de *NRC* - 'Gedroomd Arabisch dorp in zinderende kleuren' - het unieke karakter van de tentoonstelling. Voor het eerst exposeren Arabisch-Nederlandse schilders samen en de gemeenschappelijke inspiratiebronnen zijn voor Telgenhof duidelijk:

> Hoewel elke kunstenaar een heel andere stijl hanteert, straalt de expositie toch één gevoel uit: optimisme en vertrouwen met hier en daar een tikkeltje weemoed om een verloren of ver verwijderd vaderland (Telgenhof 1993).

In *Trouw* verscheen een artikel van I. Schwartz, die de gemeenschappelijke bron van deze kunstenaars in het geheel niet onderkent. Vandaar de titel 'Arabische kunstenaars tonen zich op expositie stuk voor stuk individu'.[10] De auteur haalt de openingsvoordracht van kunsthistoricus Marc Adang aan, die een neerbuigende kijk van Nederlanders (en andere Europeanen) signaleerde op kunstenaars uit gebieden die hij in vergelijking tot Europa aanduidde als perifeer 'en dat terwijl Nederland op kunstgebied net zo in de periferie verkeert als die landen!' (Schwartz, 1993) Volgens de recensente is kunstminnend Nederland toch minder geborneerd dan Adang veronderstelde. Zij wijst op de van oorsprong Marokkaanse kunstenaar Nour Eddine Jarram 'die goed verkoopt en regelmatig exposeert'.[11] Ook de deelnemers aan de expositie *Kleine Beelden*, *Grote Dromen* exposeren en verkopen net als Jarram, zowel in Nederland als in andere Europese landen.

Schwartz stelt vervolgens de vraag aan de orde wat de zeven Arabisch-Nederlandse kunstenaars gemeen hebben behalve hun leeftijd en huidige plaats. Welke sporen van Arabische cultuur ontwaart zij in deze tentoonstelling? Om die vraag te beantwoorden richt zij zich met een verbazingwekkend gemak op een interpretatie van de kaft van de catalogus. Op deze kaft zijn de namen van de zeven kunstenaars door een van hen, Abdaoui, met pen en penseel in labyrintisch *koefi* uitgevoerd. Schwartz meent dat deze zeven namen 'voor de meeste andere deelnemers aan de expositie niet meer zijn dan een mooi, decoratief patroon dat ze niet kunnen lezen' (Schwartz 1993). Daar slaat Schwartz de plank echter mis. Het koefische schrift is door zijn geometrische verwikkelingen weliswaar moeilijk leesbaar, maar alle deelnemende kunstenaars konden de namen lezen. Ze beschouwden het *koefi* niet als 'een mooi decoratief patroon', maar als een essentiële symbolische verwijzing naar de Arabische inspiratiebronnen in hun rijke culturele bagage. De cataloguskaft onderstreept juist dat het hier gaat om een gemeenschappelijk cultureel project met wortels in een gemeenschappelijk verleden.

Steeds opnieuw probeert Schwartz de tentoonstelling te ontdoen van haar distinctieve kenmerken en haar op te vatten als een toevallige samenkomst van zeven individuen, die slechts verenigd zijn omdat ze *denken* dat er in hun werk sporen van Arabische cultuur te vinden zijn. Wat Schwartz niet kan begrijpen is dat deze zeven

kunstenaars een culturele achtergrond delen die onmiskenbaar aanwezig is, maar die niets afdoet aan hun individualiteit. Zij verwerken en bewerken hun - voor elk specifieke - Arabische achtergrond op hun eigen wijze. Zij komen alle zeven tot een individuele houding, stijl, vormtaal en techniek. Op de individuele stijlen van Baldin, Abousleiman en Ezzat ga ik nu dieper in.

Stijlen, vormtalen, kleuren en technieken

De meeste zogeheten Derde-Wereldlanden bezitten rijke culturele tradities en hebben zoekende Europese kunstenaars eeuwenlang sterk geïnspireerd. Deze tradities inspireren ook de kunstenaars op deze expositie. In deze tweede ronde let ik niet zozeer op de thematiek van Arabische cultuur- en natuurelementen en op het migratieverhaal, als wel op de nieuwe picturale elementen die de kunstenaar tijdens zijn studie en later tijdens zijn Nederlandse carrière heeft geadopteerd.

Baldin

In Baldins werk treffen we twee soorten elementen aan, natuurlijke en architectonische. Een van de natuurlijke vormen is de berg - Baldin komt uit het bergachtige Koerdistan - die hier echter niet verschijnt in zijn geologische realiteit, maar eerder als vorm: een verticale structuur. Deze essentiële vorm heeft binnen de compositie een vitale relatie tot de omringende ruimte. Wolk en boom zijn de twee andere natuurlijke elementen die beide worden vertaald in een organische ovale vorm waardoor de dominerende verticaliteit van de berg wordt getemperd.

De architectonische elementen zijn ontleend aan de bergstad: de rechthoek, de arcade en vooral de poort, die functioneert als symbolische en picturale doorgang in de compositie. Deze vormen zijn gestileerd en soms gereduceerd tot hun oorspronkelijke geometrische functie. De bergstad verandert hier in de structuur van een hinkelbaan die bij de kunstenaar herinneringen oproept aan zijn Koerdistaanse kinderjaren (Abou Sleiman 1992). Binnen de solide compositie springt het oog van de kijker van het ene deel van het beeldvlak naar het andere in een beweging waarin die van het hinkelende kind wordt nagebootst.

Zelfs wanneer bij Baldin de kleur direct verwijst naar een element uit de natuur, dan nog brengt hij ons in een staat van bewondering als we zien hoe moedig hij op zoek is naar zijn kleuren, altijd fel, stralend en diep elegant. We kunnen de opmerkelijke kwaliteit van de kleur bij Baldin begrijpen wanneer we twee aan de herinnering van de kunstenaar gerelateerde zaken in overweging nemen: kleding en klimaat. De traditionele Koerdische kleding is fel van kleur. De keuze voor de combinatie van verschillende kledingstukken is niet gebaseerd op het samenvoegen van tonale kleuren, maar op contrasten, zoals bijvoorbeeld het combineren van geel, roze en pistachegroen.

Wanneer in het hoge berggebied van Koerdistan het landschap door de eerste zonnestralen wordt gestreeld, glanzen gras, bloemen, bomen en huizen onder een vochtige deken van dauw. Bij Baldin heeft de kleur ook het natte karakter van de ochtenddauw. Baldin gebruikt ook vaak de term ‘nat’ in het beschrijven van de kwaliteit van zijn kleuren.

Abousleiman

Bij de behandeling van Abousleimans thematiek hebben we gezien dat de natuur een essentieel onderwerp is. De natuur is het iconografische magazijn waaruit de kunstenaar inspiratie put voor zijn vormentaal. Abousleiman schildert zijn berglandschappen in vogelvluchtperspectief, maar in de behandeling van details, zoals bijvoorbeeld een boom, huis of rots, kan de invalshoek verschillen. De berg wordt soms omringd door hemellichamen als de maan of door een wolk. Nu en dan worden die ook opgenomen in de plooien van het landschap. De vormen van bomen of huizen, die in de klassieke schilderkunst fungeren als referenties voor het perspectief, zijn hier ontdaan van hun natuurlijke en ruimtelijke betekenis en functioneren hier zuiver plastisch. Door de obsessieve drang om een boom of huis gestileerd en niet naturalistisch te schilderen veranderen deze twee autobiografische vormen in universele symbolen:

> De huizen hebben geen perspectief, slechts de voorkant wordt getoond; ze zien er bijna doorzichtig uit en de daken zweven soms om de nadruk te leggen op de tragiek van de mens, die aan de aarde gebonden is, maar streeft naar het immateriële, zo staat in de catalogus van *Kleine Beelden*, *Grote Dromen* (Lonte 1993, 14).

De Libanese bergen worden op geometrische wijze gereduceerd tot piramideachtige vormen, waardoor een relatie ontstaat tussen beneden en boven. Deze abstracte ruimte die de centrale vorm in zich sluit, herinnert ons aan de gesuggereerde ruimte van de Byzantijnse icoon - het eerste contact van de schilder met kunst in zijn Libanese kinderjaren. Ruimte geeft hier niet de illusie van diepte, maar leidt het oog naar het tweedimensionale oppervlak van het kunstwerk. Terwijl de ruimte in de icoon van goud is om het materiële en etherische licht te weerspiegelen, is hij bij Abousleiman vaak monochroom (blauw, groen of rood).

Alle genoemde stilistische componenten in het werk van Abousleiman staan ten dienste van het meest essentiële expressiemiddel, de kleur. Tot het midden van de jaren tachtig bereidde Abousleiman zijn kleuren voor op het palet, waarna hij ze direct in delen op het werkvlak aanbracht. Na zijn ontdekking van de acrylverf veranderde zijn omgang met kleur radicaal: van scheikunde naar natuurkunde, van een materieel kleurenmengsel op het palet naar een optisch lichtmengsel van kleurlagen op het doek. Door deze nieuwe methode krijgt de kleur vitaliteit en een materiële sensualiteit. Zelfs de meest simpele vorm bezit een krachtige en rijke visuele uitstra-

ling. De kleur bij Abousleiman verschaft geen literaire uitleg van de onderliggende vorm: ‘iedere kleur vertelt niets anders dan zichzelf’ (Lonte 1993, 14).

Inspiratiebronnen voor zijn kleurgebruik vindt Abousleiman allereerst in de herinneringen aan de natuur van het Libanese Choufgebergte, waar zijn geboortedorp Majdalouna zich bevond. Daarnaast ook in de ontdekkingen van grote coloristen als Vermeer, Bonnard en Rothko, bij wie kleur in visuele overdrijving grenzen overschrijdt corresponderend met de zoektocht van de kunstenaar naar het geheim van de kleur.

Ezzat

Het werk van de schilders van de expositie *Kleine Beelden*, *Grote Dromen* was in 1993 tot op zekere hoogte stilistisch uitgekristalliseerd. Dit was het resultaat van de ontmoeting tussen drie elementen: het eigen culturele erfgoed, de artistieke verrijking opgedaan tijdens de studie aan Europese kunstacademies (Rome, Parijs en Frankfurt) en de dagelijkse culturele symbiose tussen de kunstenaar en zijn nieuwe Nederlandse omgeving. Tijdens de voorbereiding van de expositie was alleen Ezzat nog op zoek naar een eigen stijl. Daardoor kunnen we als het ware een blik werpen in de ‘keuken’ van de kunstenaar, waar die eigen stijl wordt gevormd.

De essentiële inspiratiebronnen van Ezzat, de natuur en de islamitische tradities, oefenen een beslissende invloed uit bij zijn zoektocht naar een vormtaal. De natuur verschijnt in een abstracte stijl met het gevoel als rode draad. Daarin is een spiritueel gevoel belangrijker dan de vorm op zichzelf (Lonte 1993, 17-18). Ezzats vormen variëren van heldere geometrische elementen tot etherische abstracte oppervlakten. Soms lijkt het alsof de elementen oplossen in de etherische ruimte of juist aan de oppervlakte komen drijven.

Ezzat benadert kleur op dezelfde wijze als vorm. Er is een contrast tussen een gedefinieerde dekkende kleur (van de geometrische elementen), en etherische transparante kleurlagen (van de ruimte). De kleurkeuze wordt bepaald door een lichtcontrast tussen de elementen en hun omgeving: we zien bijvoorbeeld verlichte palen tegen een donkere achtergrond in zijn compositie *Horizon*, donkere warme cirkels in een verlichte ruimte in zijn *Zonder titel* van 1991.[12]

Ezzats werk is ook sterk ritmisch. Het ritme brengt eenheid in het werk en geeft de vormen vitaliteit en dynamiek. De kiem van deze ritmiek werd gelegd toen Ezzat kunst uit het islamitische cultuurgebied begon te observeren en ook zijn affiniteit met het expressionisme speelt een rol. Evenals zijn collega's put Ezzat uit vele stilistische bronnen.

Tussen de schatkamer van het geheugen en de verlokkingen van de globalisering

Zes jaar na *Kleine Beelden*, *Grote Dromen*, in mei 1999, organiseert de Stichting Arabische Kunstenaars in Nederland het debat 'Beeldende Kunst en Podiumkunsten'.[13] Bij die gelegenheid discussiëren Charlotte Huygens en Marc Adang over Arabische kunstenaars in de Nederlandse scene. Huygens is positief over de kwaliteit van hun werk en optimistisch over een toekomst van 'zelfverzekerd dynamisme'. Zij werkt als conservator bij het Wereldmuseum Rotterdam, het voormalige Museum voor Volkenkunde. In dat museum is zij bezig een speciale galerie in te richten voor de presentatie van het contemporaine werk van niet-Europese, dus ook Arabische, kunstenaars.[14] Gezien de totale afwezigheid van Arabische werken in de Nederlandse musea voor moderne kunst is zo'n galerie broodnodig.

Ook Adang is ervan overtuigd dat er onder de tientallen Arabisch-Nederlandse kunstenaars goede zijn. Volgens hem is de positie van kunstenaars echter niet alleen afhankelijk van hun autonome kwaliteit maar ook van de vraag in hoeverre ze inpasbaar zijn in de grillige behoeften van het hedendaagse-kunstestablishment. De ideeën over kunst die ten grondslag liggen aan de musea en aan het kunstonderwijs zijn overal ter wereld van Europese origine. Vanuit een andere cultuur in dit systeem meedraaien vergt aanpassing. Wanneer een kunstenaar ook nog succes wil hebben in de tentoonstellingszalen en internationale musea moet hij of zij zich ook onderwerpen aan het modedictaat van de gezaghebbende curators, critici en verzamelaars. Westerse kunstenaars moeten dat overigens ook. En de laatste jaren is de kunstwereld steeds complexer geworden. Voor de oorlog domineerde Europa, in de jaren daarna Amerika, maar in het geglobaliseerde heden is de spraakmakende kunstelite niet meer op één punt te lokaliseren, al domineert de Angelsaksische wereld nog steeds: de verzamelaar Saachi is geboren in Bagdad, maar woont in Londen; Okwui Enwezor, de curator van de laatste Dokumenta in Kassel, komt uit Nigeria en woont en werkt in New York, Chicago en Londen. Niet-westerse kunstenaars staan in de belangstelling, maar alleen als hun vorm past binnen het huidige kunstconcept. Hun werk wordt niet bekeken vanuit nieuwsgierigheid naar de andere cultuur, maar ter bevestiging van de eigen westerse opvattingen. In een traditioneel etnografisch museum is wel sprake van interesse in de culturele achtergrond van niet-westerse kunst, maar dat levert niet de status op die het museum voor hedendaagse kunst biedt. Bovendien kan een moderne kunstenaar zich niet voegen in het stramien van de folkloristische volkskunst waarvan vorm en stijl al eeuwenlang vastliggen en steeds weer ongewijzigd terugkeren. Het Stedelijk Museum in Amsterdam past helemaal in dit eurocentrische beeld: werk dat afwijkt van de gebruikelijke kunstnorm komt er niet in.[15] De jonge Marokkaanse kunstenaar Rachid Ben Ali kon alleen in het Stedelijk exposeren omdat hij door koningin Beatrix was opgenomen in de selectie van haar persoonlijke presentatie.

Adang ziet geen uitweg uit dit probleem, maar wellicht biedt de galerie van Charlotte Huygens in het Wereldmuseum Rotterdam een oplossing. Daar wordt de aandacht voor de andere cultuur immers gecombineerd met de statusrijke uitstraling van een moderne kunstgalerie. Huygens heeft duidelijk persoonlijk respect en artistieke waardering voor het werk van de Arabisch-Nederlandse kunstenaars. Haar werk bestaat uit het conserveren en tentoonstellen van producten uit het islamitische cultuurgebied. Het exposeren van moderne kunst voegt daar een dimensie aan toe. Onder het dak van een wereldmuseum krijgt het werk een dubbele functie: behalve autonoom kunstwerk is het ook een introductie tot producten uit andere culturen met duidelijk afgebakende kenmerken (Huygens 2001, 61-62).

Keren we nu terug naar *Kleine Beelden*, *Grote Dromen*. De plaats waar deze tentoonstelling in 1993 georganiseerd werd, de Beurs van Berlage, valt niet onder de typische tentoonstellingsruimten voor moderne kunst. Men kan er terecht voor het exposeren van schilderijen, voor een beurs van huishoudelijke apparaten of auto's, voor muziekuitvoeringen of voor het huwelijk van de Nederlandse kroonprins! Hetzelfde geldt voor het eveneens in Amsterdam gevestigde centrum Treehouse, waar negen jaar nadien de tentoonstelling *Poetry of Time* werd gehouden, waaraan ook weer zeven Arabisch-Nederlandse kunstenaars deelnamen (zie noot 2). Naast het exposeren van schilderijen en foto's stonden ook hier allerlei andere activiteiten op het programma: van debatten, colloquia en muziekuitvoeringen tot poëzieavonden.

Bij beide projecten werd de expositie gehouden buiten het traditionele circuit van musea en gespecialiseerde galerieën om. Voor mij staat het vast dat de kans om in dit circuit te kunnen exposeren nagenoeg nul is. Misschien moeten we wel concluderen dat de keuze voor een gezamenlijke expositie van Arabisch-Nederlandse kunstenaars zal leiden tot een soort ‘salon des refusés’ of een ‘salon des indépendants’. De salon der onafhankelijken was een belangrijk fenomeen in het artistieke Frankrijk van de tweede helft van de negentiende eeuw, een groep kunstenaars die weigerde zich te conformeren aan de starre vormvastheid van de artistieke taal.[16] Vanuit dit perspectief verdienen de resultaten van *Kleine Beelden*, *Grote Dromen* en *Poetry of Time* een nieuwe interpretatie. Hier is een groep kunstenaars met vitale ideeën, die zich verbonden weet met eigen culturele wortels die op een persoonlijke wijze worden bewerkt. Wat deze kunstenaars uitdragen is dat het nieuwe in de kunst niet hoeft te betekenen dat de band met het verleden of met de eigen traditie wordt doorgesneden. Het gaat hen niet om een slaafse imitatie van het verleden, maar om individuele manieren van uitdrukken die open staan voor ontwikkeling.

Jihad Abou Sleiman

Eindnoten:

1 Na de tentoonstelling richtten de deelnemende kunstenaars in 1993 de Stichting Collectief Arabische Kunstenaars in Nederland op. Die organiseerde een maandelijkse artistieke en literaire salon voor leden en geïnteresseerden. Veel beeldend kunstenaars, schrijvers, musici en mensen uit de theater-, film- en mediawereld sloten zich bij de stichting aan. Maar bij gebrek aan geld was de Stichting niet in staat publiekelijk actief te zijn.

2 Zeven kunstenaars van Arabische oorsprong uit twee generaties en zeven verschillende nationaliteiten, allen wonend en werkzaam in Nederland, namen er aan deel. De kunstenaars van de tweede generatie zijn Chokri Ben Amor (Tunesië), Nadine Kaplanian

(Palestina/V.S./Nederland), Samir ter Lüün (Marokko/Nederland). Van de eerste generatie Abousleiman (Libanon), Qassim Alsaedy (Irak), Jamal Khamis (Jordanië) en Essam Marouf (Egypte). Het belang van deze tentoonstelling is onder andere dat zij de status van de eerste tentoonstelling heeft veranderd: die is niet langer een eenmalige gebeurtenis.

3 Bij Saad Ali, die in Rome heeft gestudeerd en daar de schilderkunst uit Renaissance en Barok heeft leren kennen, is het idee naaktheid direct verbonden met dat van de westerse kunst, waar het functioneert als symbool van de hoogste realiteit.

4 *Het onmogelijke landschap*, 1991, acryl op stof, 100 × 75 cm, uit: cat. 'Kleine beelden, grote dromen', 33.

5 Over de betekenis van de Arabische geometrische kunst zie het door Axis (1997) georganiseerde debat.

6 Serie Aquarellen en gemengde technieken op papier (1992/93).

7 Als ik het over mijn hoedanigheid als schilder heb spreek ik in dit stuk over Abousleiman. Als auteur van dit essay gebruik ik 'ik'. Dan is mijn naam bovendien anders gespeld: Abou Sleiman.

8 Naast schilderen dicht Abousleiman ook. Van zijn hand verschenen twee bundels in het klassiek Arabisch: *Nachtgedichten* en *Daggedichten*. Het zijn korte verzen samengebracht in een groot en lang gedicht, waar de tijd voortbeweegt (van zonsondergang tot de ochtendstond en omgekeerd) maar de plaats onveranderlijk is (het dorp met zijn omliggende natuurschoon). Evenals Abousleiman schrijft ook Khamis gedichten. Sinds 1985 heeft hij zeven bundels in het klassiek-Arabisch gepubliceerd. Zijn poëtische euforie werkt als reactor in zijn beeldende proces.

9 In de context van het Palestijns-Israëlisch conflict, zelfs tijdens de ontwikkeling van het vredesproces, presenteren de meeste westerse politici en een groot deel van de media de Arabische wereld als een bedreiging voor de staat Israel. Na de val van de Berlijnse muur en het communistische rijk wordt de Arabische en Islamitische wereld als een nieuwe dreiging voor het Westen gezien.

10 Een derde van H. de Wit in *Het Parool* nam een minder uitgesproken standpunt in.

11 Bij vergissing spreekt de schrijfster in haar artikel over deze van oorsprong Marokkaanse kunstenaar als een Turk. De netelige kwestie van de westerse neerbuigendheid vis-à-vis de periferie is overigens het leidmotief van Jarrams werk in de jaren negentig.

12 *Horizon*, 1989, olie op doek, 40 × 70 cm. Zie cat. 34; *Zonder titel*, 1991, olie op doek, 70 × 70 cm., zie cat. 35.

13 27 mei 1999 in Amsterdam, Perdu.

14 In de hiervoor bestemde dubbelzaal wordt vanaf begin 2003 geëxposeerd. De Stichting Arabische Kunstenaars in Nederland is met het museum over een tentoonstelling in gesprek.

15 In 1994 deed de Stichting Arabische Kunstenaars in Nederland een vergeefse poging om in het Stedelijk Museum een tentoonstelling te houden van in Nederland woonachtige Arabische Schilders. De laconieke afwijzing meldde dat dit plan niet in het museumbeleid paste!

16 De Salon des refusés werd opgericht in 1863: er werden alleen werken geëxposeerd die geweigerd waren door jury's van andere salons. De Société des artistes indépendants werd opgericht in 1884 met als doel het organiseren van een jaarlijkse tentoonstelling onder de naam 'salon des indépendants' voor schilders en beeldhouwers van wie de werken niet aan een jury werden voorgelegd.

Juni 1993. Stut Theater Utrecht speelt de voorstelling Cirkels. 14. De stap van Stut uit het 'arbeiderstoneel' naar intercultureel theater door mensen in de wijk

Vier Nederlandse en vier Turkse vrouwen spelen in juni 1993 in het buurtcentrum van de Utrechtse wijk Pijsweerd de voorstelling *Cirkels*, over problemen in deze buurt tussen Nederlanders en migranten. De zaal zit vol vrouwen. Geen man te bekennen, want anders mogen sommige speelsters niet optreden. *Cirkels* is een succes. Na de voorstelling vragen verschillende allochtone vrouwengroepen aan Marlies Hautvast en Jos Bours, de artistiek leiders van Stut Theater, om ook met hen theater te gaan maken. Sindsdien hebben in Utrecht spelers uit alle migrantengroepen, samen met Nederlandse wijkbewoners, interculturele voorstellingen gemaakt en bezocht. Jaren voordat Rick van der Ploeg de kleurrijkdom van het theater agendeerde slaagde Stut erin multicultureel theater te maken met allochtone amateuracteurs en -actrices uit achterstandswijken. Hun voorstellingen werden - en worden - bezocht door enthousiaste Turkse, Marokkaanse en Nederlandse publieksgroepen. In dit hoofdstuk schets ik de ontwikkeling van het in 1977 opgerichte Stut Theater. Stut ontstond uit onvrede met het paternalistische vormingstheater; van een 'toneelbegeleidingsgroep voor arbeiderstoneel' veranderde het in een inspirerende vorm van intercultureel wijktheater. *Cirkels* vormde het scharnier in die ontwikkeling.

Inhoud en ontstaansproces van *Cirkels*

In *Cirkels* zijn twee thema's met elkaar vervlochten. Het eerste thema is het (cliché)beeld van de verschillende bevolkingsgroepen over elkaars cultuur en de wederzijdse discriminatie; het tweede thema is de eenzaamheid van Nederlandse en Turkse vrouwen in hun huwelijk en hun teleurgestelde verwachtingen. Het stuk is gesitueerd in een flat waar Turkse en Nederlandse gezinnen wonen. De vrouwen hebben nauwelijks contact en vermijden elkaar ook bewust. Als er ongewild toch

ontmoetingen plaats vinden, komt het tot kleine confrontaties en ruzie. Toch ontstaat er ook enige toenadering vanuit de eenzaamheid die zowel de Nederlandse als de Turkse vrouwen in hun huwelijk ervaren. De negen scènes hebben een los, soms associatief verband. De overgangen worden gemaakt via verandering van het theaterlicht en de muziek. Soms richten de speelsters zich rechtstreeks tot het publiek, soms is er de 'vierde wand'.

In de eerste scène wordt de spanning tussen de Turkse en Nederlandse vrouwen voelbaar in de wachtkamer van de dokter. De tweede scène geeft via een lied een sfeerbeeld van het vertrek van Nazan, een van de jonge Turkse vrouwen, uit haar geboorteland. Zij vertelt aan het publiek over haar eerste spijkerbroek en hoge hakken. De scène eindigt met het beeld dat ze zichzelf ziet wegfietsen in haar bruidsjurk. In de derde scène wordt de Nederlandse Carla geïntroduceerd die 'haar' jongen langs ziet scheuren op een brommer en tegen haar vriendinnen zegt: 'Hij gaat het worden!' In de vierde scène worden een Turks en Nederlands bruiloftsritueel parallel aan elkaar verbeeld, waarna in scène vijf twee Nederlandse en twee Turkse vrouwen tegelijkertijd een monoloog houden over hun eenzaamheid, in een soort beurtzang. In de volgende scènes worden confrontaties en plagerijen met liedjes en via een transformatie naar kinderrollen vorm gegeven. Het stuk eindigt met de uitnodiging (voor de tweede keer) van Nazan aan Carla om een kopje Turkse koffie bij haar te komen drinken. Dit keer wordt die door Carla, aarzelend, geaccepteerd: zij laat zich meetronen naar het huis van Nazan.

Cirkels was de eerste voorstelling die Stut maakte met speelsters uit verschillende culturen. Auteur en dramaturg was Jos Bours, die de tekst schreef op basis van de verhalen, gesprekken en discussies van de vrouwen in de spelersgroep onder leiding van de regisseur Marlies Hautvast. De allochtone spelers vond Hautvast door haar contacten met de wijkopbouwwerkers:

> Sociaal werkster Antoinette Arts had het voor elkaar weten te krijgen om een interculturele vrouwengroep in Kanaleneiland te starten; de enige [etnisch, MvB] gemengde groep jarenlang in Utrecht. Tot dan toe waren er wel allerlei allochtone vrouwengroepen, maar strikt gescheiden, met allemaal aparte bijeenkomsten in het buurthuis: een theemiddag voor Turkse vrouwen, voor Marokkaanse vrouwen een koffiemiddag en er was ook een Nederlandse vrouwengroep. Hoofdthema van de interculturele vrouwengroep was de sociale veiligheid in de wijk.[1]

Hautvast vroeg deze vrouwen of ze met toneel wilden werken. Daaruit ontstond een groep van vier Nederlandse en vier Turkse vrouwen en in het begin ook één Marokkaanse vrouw die later geen toestemming kreeg mee te doen. Hautvast:

> Ik weet nog de datum van de eerste bijeenkomst: 13 januari 1993. We zagen het als een experiment: in korte tijd zouden we een klein stuk maken waarbij de sociale veiligheid slechts als beginpunt werd genomen. Uit mijn werk met vrouwengroepen

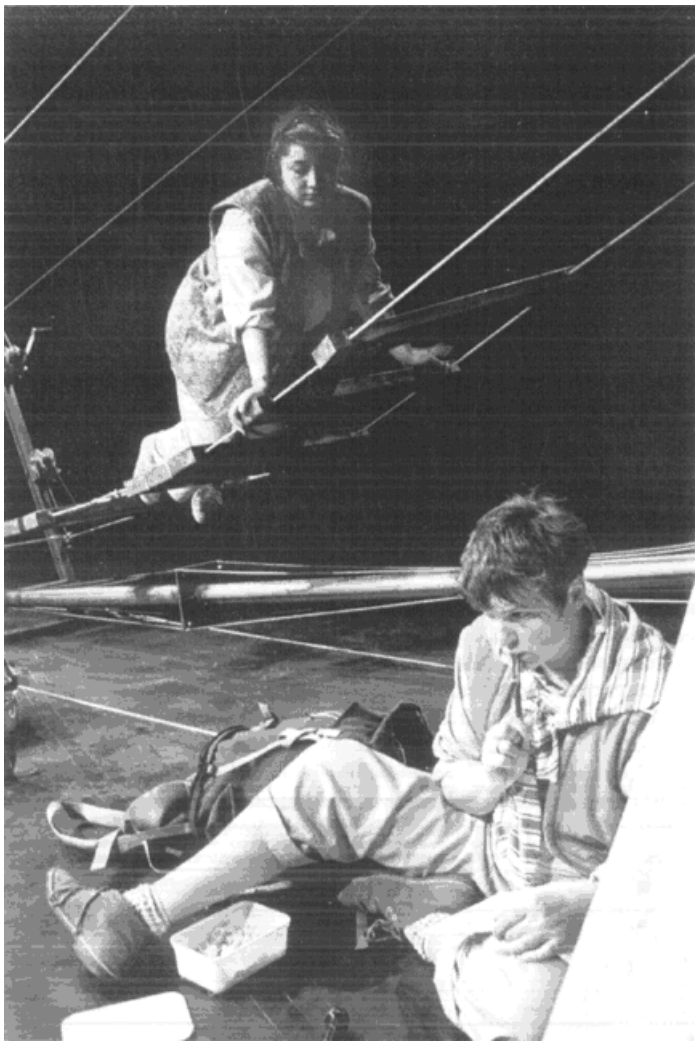
> weet ik dat het thema veiligheid in het begin altijd het thema lijkt, maar dat daarmee allerlei andere belangrijke onderwerpen naar boven komen die in vrouwengroepen leven. We werkten een maal per week van januari tot juni 1993. Voor ons werk is dat een heel korte periode.

De manier van werken verschilde niet van de voor Stut Theater gebruikelijke manier: de vrouwen vertellen over hun leven in de buurt en hun gevoel van onveiligheid. Van alle gesprekken worden uitgebreide aantekeningen gemaakt. Hautvast is degene die doorvraagt en sommige gebeurtenissen laat ‘naspelen’; zij begeleidt ook dat improvisatieproces. Hautvast en Bours bespreken elke bijeenkomst uitgebreid na en halen er de kern uit waarop door kan worden gewerkt. Dat materiaal vormt de basis van waaruit Bours gaat schrijven. Daarna volgt een *reading* waar het stuk wordt voorgelezen om commentaar te krijgen van de spelers. Van belang is dat zij het herkennen en er helemaal achter staan. Zo werd ook *Cirkels* gemaakt.

Stut Theater in Utrecht: een terugblik

Stut Theater werd opgericht in 1977 en zette ook na 1985, toen de meeste vormingstheatergroepen verdwenen waren, zijn werk in de buurten met succes voort. De artistiek leiders van Stut Theater, Marlies Hautvast en Jos Bours, voelden zich niet thuis bij de zwart-wittegenstellingen van het politieke vormingstoneel.[2] Bours' afkomst als zoon van een Limburgse mijnwerker heeft een belangrijke rol gespeeld bij de keuze om theater te (laten) maken door de beoogde doelgroepen zelf. Bours maakte met ex-mijnwerkers in Limburg films en boeken waarin hun verhalen opgetekend werden. Hij vond daarin een rijkdom die zijn inspiratiebron werd: hun leven was veel interessanter dan het door het vormingstheater werd afgebeeld of in de pers werd beschreven. Een tweede bron voor Bours' theaterwerk vormden de leerstukken van Brecht, waarover hij in het kader van zijn studie Theaterwetenschappen zijn doctoraalscriptie schreef. Brechts leerstukken zijn bedoeld als onderzoeksmateriaal voor de acteurs. Zij ontwikkelen daarmee een manier van spelen waarin een zekere afstand geschapen wordt tussen de speler en het personage, zodat de acteur commentaar kan leveren op de rol. De leerstukken zijn niet bedoeld om te worden opgevoerd: ze richten zich op experimenteren binnen het proces van spelen en niet op de voorstelling als product.

Hautvast en Bours ontmoetten elkaar in een project van Bours over gezondheidszorg tijdens zijn studie Theaterwetenschappen in Utrecht. Hij vroeg de Academie voor Expressie om spelers en Hautvast was één van die spelers. Zij werden levenspartners. Na haar afstuderen gebruikte Hautvast drama als werkvorm binnen het sociale werk, als vormingswerker in Amsterdam-Noord en later in de Utrechtse wijk Pijlsweerd.



Afb. 14.1 Scene uit ‘Cirkels’, Stut Theater 1993 (foto: Chris van Houts)

De vrouwengroep in Pijlsweerd vroeg in 1976 de Utrechtse dramastudenten die in de wijk werkten, om een toneelstuk voor het vierjarig bestaan van hun buurtvereniging. De studenten vroegen Bours en Hautvast om hen te begeleiden bij het maken en het spelen van dat stuk. De begeleiders waren echter zo onder de indruk van de emotionaliteit waarmee de buurtbewoonsters hun verhalen vertelden dat ze spontaan voorstelden dat niet de studenten, maar de vrouwen zelf het stuk zouden gaan spelen. Daar ging de vrouwengroep mee akkoord. Hautvast schrijft daarover in 1984:

> Achteraf kun je zeggen dat die beslissing veel verklaart van wat we probeerden te doen; op dat moment waren wij, als intellectuelen, zo druk bezig om *voor* de wijkbewoners te denken, dat we geen idee hadden van de kracht die voortkomt uit de mensen zelf. Terugkijkend kun je zeggen dat het verzoek van de vrouwen uit Pijlsweerd een schot in de roos was, omdat het volslagen uniek was in die dagen (Bours en Van der Hoek 1984, 10).

Na deze productie door de vrouwen van Pijlsweerd wordt de stichting Stut opgericht (1977), genoemd naar de stut die mijnwerkers gebruiken om het plafond in onderaardse gangen te stutten; een verwijzing naar de roots van Bours. De groep noemt zichzelf ‘Toneelbegeleidingsgroep Stut’ en houdt zich bezig met het ontwikkelen en begeleiden van ‘arbeiderstoneel’ in Utrechtse wijken. De buurtbewoners spelen wat ze zelf hebben meegemaakt. Bours:

> Wij probeerden ons in 1976/77 bewust tegen het vormingstheater af te zetten met onze stichting. (...) niet te werken zoals het vormingstheater in die tijd deed: informatie verzamelen en daar zelf toneelstukken van maken. De mensen zijn dan toeleverancier en daarna worden ze weer tot consumenten gemaakt. Dat wilden wij doorbreken. We wilden juist de veelvormigheid van dat leven op het toneel krijgen door mensen ernaar te vragen en dat dan ook zo theatraal mogelijk verbeelden (Bours 1979, 1-3).

Het succes van Stut Theater is zeker mede te danken aan het feit dat die beleidslijn consequent werd doorgezet. Stut maakte niet alleen theater *voor* de buurtbewoners, maar ook *door* de mensen zelf. Dat principe heeft na vijftien jaar ook geleid tot het begeleiden van theater door multicultureel samengestelde groepen uit de wijken.

1992-1993: Stut Theater gaat intercultureel

In 1992 besluit Stut ook theater te gaan maken met de immigranten in diezelfde wijken, meestal met cultureel divers samengestelde groepen. In 1993 speelt Stut Theater

de voorstelling *Cirkels. Cirkels* wordt gevogd door *De Dag*, *de Nacht en het Overleven* (1994), dat hetzelfde thema heeft.

Het jaar 1992 blijkt ook in andere steden een startjaar voor multicultureel theater. Zo wordt in Rotterdam het Rotterdams Wijktheater (RWT) opgericht door Peter van den Hurk, Annelies Spliethof en Edith Knops. Deze drie theatermakers hadden in 1990 geprobeerd om zich in Arnhem te vestigen. In hun beleidsplan voor STAP (Stichting Toneelvoorziening Ander Publiek) geven zij aan dat zij de sociale begrensdheid en identificatiebarrière voor publiek uit de lagere sociale klassen willen doorbreken door de 'andere' belevingswereld van deze groepen centraal te stellen. Maar daarvoor zullen er eigen stukken gecreëerd moeten worden (Van den Kieboom en Smit 1997, 9). Arnhem bood echter onvoldoende financiële garanties voor de continuïteit van dit soort theater en daarom keek men uit naar een nieuw werkterrein. Het werd Rotterdam.

Het RWT wil de mogelijkheden en kracht van theater als communicatiemiddel gebruiken. RWT wil theater bewust hanteren met, door en voor mensen die (nog) nauwelijks toegang hebben tot de instrumenten die nodig zijn om theater te maken (Van den Kieboom en Smit 2001, 17). Ook internationaal groeit in het laatste decennium van de eeuw de belangstelling voor het (interculturele) wijktheater waarvoor men de naam Community Theatre hanteert. (Desloovere 1994, 7; Van Erven 2001, 2). Het jaar 1992 is dus een omslagpunt voor het wijktheater in Utrecht en Rotterdam. Hoe zien Hautvast en Bours die omslag zelf?

Beide theatermakers geven aan dat de keuze om multicultureel te gaan werken heel geleidelijk ontstond. Bij de onderwerpen die hun autochtone groepen zelf aandroegen, werden steeds vaker 'de buitenlanders' als probleem genoemd. Dat werd veroorzaakt door de grote toename van allochtone bewoners in relatief korte tijd. De verandering van de bevolkingssamenstelling was ook duidelijk merkbaar in de spelersgroepen van Stut Theater, bijvoorbeeld in Kanaleneiland: van de acht autochtone vrouwen van de spelersgroep die daar vanaf 1985 bestond, woonde er tien jaar later nog maar één op Kanaleneiland. Bours:

> De rest was gevlucht naar andere wijken. Er vond geen vanzelfsprekende opname plaats van allochtone spelers. (...) In de groepen hoorden we veel geklaag over 'de buitenlanders', vooral na de gezinsherenigingen na 1981. In Kanaleneiland-Noord was opeens vijftig procent van de bevolking van Turkse en vooral Marokkaanse komaf. Die snelle ontwikkeling werd als bedreigend ervaren door de Nederlanders. Er waren irritaties over elkaars leefwijze. Die irritaties werden beelden die zich vastzetten. De bevolkingsgroepen trokken zich steeds meer terug op zichzelf. De Nederlanders gaven de Turken de schuld, de Turken de Marokkanen, de Arabische Marokkanen aan de Berbers. Het was een soort afschuifsysteem. Ik zei toen wel eens tegen Marlies: 'Als hier ook nog zigeuners hadden gewoond, dan kregen die tot slot van alle groepen nog de schuld.'

Hautvast:

> De kracht van ons toneel is dat de mensen zelf op het toneel staan. Het was voor ons dus uitgesloten dat de autochtone bewoners een stuk zouden maken over de buitenlanders. Als we het onderwerp 'buitenlanders' dat zo sterk leefde in onze groepen toch aan de orde wilden stellen, dan betekende dat vanuit ons uitgangspunt dat we de Turkse en Marokkaanse mensen wilden inschakelen als spelers.

Juist omdat zij in hun manier van werken uitgaan van de eigen culturele achtergrond, taal en houdingen van de spelers en het publiek, vonden Hautvast en Bours aanvankelijk dat zij regisseurs moesten vinden uit die culturen zelf. Bours:

> Het gaat om de manier van geboren worden en getogen zijn, van de plaats in de samenleving. Wat wisten wij nu van hun culturen? Vanaf ons ontstaan in 1977 hadden we zelf zo'n lange weg moeten afleggen in de zoektocht hoe we de culturele eigenheid van de Nederlandse wijkbewoners op een goede manier in theater productief konden maken!

Hautvast:

> Het lukte ons niet Marokkaanse of Turkse regisseurs te krijgen. Of we vonden ze niet, of ze wilden niet. Enkele door ons benaderde allochtone theatermakers wilden als regisseur of acteur niet geïdentificeerd worden als 'allochtoon' en dat is ook heel begripelijk. Hun eigen emancipatorische proces werkte tegen zo'n keuze in.

Bours: 'En toen we dus geen Marokkaanse of Turkse regisseur vonden, besloot Marlies het zelf te gaan doen. Ik weet nog dat je zei: "dan ga ik zelf maar op zoek".'

In plaats van een geplande vakantie in Andalusië, werd de bestemming in 1992 Marokko. Hautvast had op een cursus salsadansen een Marokkaanse man leren kennen die aanbood als reisgids op te treden. 'Hij heeft ons heel veel laten zien', zegt Bours, 'Fez, Meknes, Rabat, Tanger. En vooral het leven achter de muren. Dat zal ik nooit meer vergeten.' 'We lazen ook boeken', vult Hautvast aan, 'romans vooral, van Tahar Ben Jelloun herinner ik mij, om ons in te lezen.'

Artistieke kwaliteit

Gebrek aan artistieke kwaliteit was een veel gehoord kritiekpunt op het zogeheten vormingstheater, terwijl de makers van het vormingstheater op hun beurt de gevestigde gezelschappen gebrek aan maatschappelijke relevantie en betrokkenheid verweten. Met gebrek aan artistieke kwaliteit doelde men op de vaak clichématige manier waarop bepaalde rollen werden geconcipieerd (de slechte baas tegenover de

goede arbeider), de vaak eenduidige dramaturgie, het ontbreken van vormonderzoek en de eenzijdige naturalistisch-realistische speelstijl.

Sommigen in de beweging van het vormingstheater waren zich bewust van de roep om (artistieke) kwaliteit (Smeets 1979, 16). Zo bepleitte Max Arian het belang van vormonderzoek en artistieke kwaliteit vanuit socialistisch-humanistische argumenten:

> Bazen worden afgebeeld als onmenselijk, als alleen uit op winst, als volslagen anders in hun gedrag, uiterlijk en psychologie, dan de mensen die ze uitbuiten. Dat lijkt vanuit een marxisties standpunt logies, maar is dat wel zo? (...) Wat een akteur met zijn rol in een toneelstuk doet, kan een onderzoek zijn naar hoe individuele mensen met hun rollen worstelen, er zich aan onderwerpen of ze naar hun hand proberen te zetten. Een dergelijk onderzoek kan van politieke betekenis zijn, omdat het evengoed de zwakke plekken van de ondernemer, als de sterke van de arbeider kan opsporen, mits de ondernemer niet als een levenloze karikatuur en de arbeider niet als levenloze sjablone ten tonele gevoerd wordt (Arian 1979, 44-45).

Rond 1980 waren bijna alle politieke vormingstoneelgroepen verdwenen. Arian meende, 25 jaar na de *Aktie Tomaat*, dat een van de oorzaken lag in de oneigenlijke tegenstelling die veel makers van vormingtheater maakten tussen de maatschappelijke relevantie en de artistieke kwaliteit. Hij was het dan ook niet eens met de verguizing van het repertoiretoneel door linkse theatermakers. Hij constateerde met spijt dat het in Nederland niet gelukt was om het politieke toneel een plaats te geven in het gevestigde toneel. Regisseurs als Ariane Mnouschkine met *Théâtre du Soleil* in Parijs, Peyman met zijn Württembergische Staatstheater uit Stuttgart en Peter Sellars met zijn politieke opera's waren daar elders wel in geslaagd (Arian 1994, 187).

In dit spanningveld tussen maatschappelijke relevantie en artistieke kwaliteit nam Stut Theater vanaf zijn ontstaan een eigen positie in. Tegen deze achtergrond is het interessant om de voorstelling *Cirkels* op beide aspecten te analyseren. De inhoud is hierboven al beschreven, hieronder komen de theatrale elementen aan de orde.

Dramatische elementen en dramaturgische structuur van *Cirkels*

Er zijn acht vrouwenrollen in het stuk: vier Turkse: Fatma, Zekiye, Feryal en Nazan, en vier Nederlandse: Cor, Geke, Jos en Carla. In totaal zijn er negen scènes. Sommige scènes maken deel uit van een dramatisch handelingsverloop in een realistische situatie: twee buurvrouwen, een Nederlandse en een Turkse, ontwijken elkaar en willen elkaar niet kennen, maar ze komen elkaar onvermijdelijk toch tegen. Hun reacties op elkaar ontwikkelen zich van negatief gedrag naar een aarzelende toenadering. Andere scènes spelen zich af op een symbolisch niveau door sfeerbeelden te

tonen van hun idealen als kind, de huwelijksvoltrekking en de eenzaamheid in hun huwelijk. De twee soorten handelingen en lagen wisselen elkaar af.

Een aantal scènes speelt zich qua fictionele (gespeelde) tijd af in het hier en nu, in een min of meer realistische setting, zoals de wachtkamer of bij het flatgebouw. Sommige scènes geven herinneringen weer in de vorm van flashbacks in een dromerige, niet-realistische sfeer, zoals de tweede scène waarin Nazan terugdenkt aan haar vertrek uit Turkije naar Nederland. De scène met de twee huwelijksrituelen is niet realistisch, maar symbolisch van aard.

Overeenkomstig de dramatische handeling op de twee niveaus is de ‘gespeelde’ (fictionele) ruimte voor de scènes met de verhaallijn een herkenbare, ‘bepaalde’ ruimte (op straat voor de flat, het trappenhuis), terwijl de ruimte bij de symbolische scènes onbepaald blijft. De ‘bepaalde’ ruimten zijn met summiere middelen vormgegeven, zoals de rij stoelen de wachtkamer van de dokter aangeeft; in feite zijn ze meer aangeduid dan realistisch of naturalistisch nagebouwd.

Alhoewel de voorstelling een collageachtige opbouw heeft, is er sprake van een hechte eenheid. De overgangen van de ene scène naar de andere zijn vloeiend en associatief; nergens vindt een donkerslag plaats tussen de scènes. De verbinding wordt steeds gemaakt via één of meer van de personages: de aandacht van het publiek wordt aan het einde van de scène op een van de andere spelers gericht die dan in de volgende scène protagonist of antagonist wordt. Die verandering van focus en afwisseling in de scèneovergangen worden tot stand gebracht met enkele eenvoudige maar effectieve theatermiddelen die elkaar onderling versterken. Voorbeelden daarvan zijn de theaterbelichting (kleur- en sfeerverandering, uitlichten), het gebruik van muziek en de mise-en-scène (bijvoorbeeld de plaatsing van Nazan vóór op het toneel op het kleedje tegenover de anderen die achter op het toneel op de stoelen zitten). Bij de overgangen tussen de scènes wordt gebruik gemaakt van alternering, in tijd - heden tegenover verleden of onbepaald - of in stijl - realistisch of symbolisch. De ritmering van de overgangen is afwisselend vloeiend en abrupt.

Het decor is eenvoudig met enkele stoelen op de achtergrond, een kleedje rechts voor op de grond en beige gordijnen tegen de achterwand. Er is geen realistisch decor van flats of straten, al spelen sommige scènes zich daar wel af.

De vormgevingsmiddelen belichting en geluid hebben meerdere functies in *Cirkels*: ze geven de sfeer aan en suggereren de twee culturen: het geluid van de ney (Turks muziekinstrument) met Turkse bruiloftmuziek tegenover walsmuziek voor Carla's bruiloft. Soms markeren ze een sprong terug of vooruit in de tijd, zoals bij de Turkse muziek in de tweede scène wanneer het jonge meisje terugdenkt aan Turkije en droomt over trouwen. Soms brengt het geluid de buitenwereld binnen, zoals het geluid van de brommer van Carla's vrijer die langs scheurt. Het publiek ziet de brommer niet, maar hoort hem en ziet de reacties van Carla en haar vriendinnen op dat geluid. Muziek symboliseert de situaties of versterkt de conflicten, bijvoorbeeld in scène zeven (als Carla en Nazan elkaar uitschelden via een Nederlands en Turks spotliedje) en bij de twee bruiloftsrituelen.

Afb. 14.2 Scene uit ‘Cirkels’, Stut Theater 1993 (foto: Chris van Houts)

De kostuums bestaan uit alledaagse kleding voor de vrouwenrollen en verder uit de bruidskostuums in de twee bruiloftsrituelen. Net als de muziek worden de kleuren in de belichting en kleding symbolisch gebruikt: rood (hennakleur) voor liefde, wit (van de bruidssluier van Carla) voor de ‘maagdelijkheid’. Attributen worden sporadisch gebruikt. Er is het fietswiel dat Carla teruggeeft aan Nazan in scène acht en ook in de twee bruiloftsrituelen worden enkele attributen gebruikt die een symboolfunctie hebben.

Cirkels ontstijgt met deze kenmerken het in het vormingstheater gebruikelijke realisme en ontkomt aan een platte zwart-wittegenstelling tussen ‘wij en zij’. Het materiaal is via de verhalen en improvisaties door de spelers zelf ingebracht. Door auteur Bours is het daarna gestileerd in een theatrale structuur waarbij theatrale middelen als muziek en vormgeving de inhoud mede verbeelden. Bij zo'n stilering is het de vraag of het stuk voldoende herkenbaar blijft voor spelers en publiek. Bours zegt daarover:

> Onze analyse gebeurt samen met de spelers. We verzamelen ervaringen, improviseren met hen, dus krijgen we heel veel inbreng vanuit hun eigen ervaring hoe de dingen zijn. Natuurlijk kun je dat weer wegnemen door er als schrijver een stuk van te maken met je eigen theatrale en dramatische bevliegingen. Maar juist omdat ze zelf spelen en er voortdurend een kritisch proces is om te kijken of het klopt met hun gevoel hoe het zit, kun je die dialectische wisselwerking handhaven. Je moet daar heel open in zijn, want anders maak je er meteen een eigen product van. Dan krijg je

> publiek en spelers die hun eigen stem kunnen laten horen. Meer dan met het vormingstheater mogelijk was' (Van Deursen 2001, 23).

Intercultureel theater na *Cirkels*

Na *Cirkels* en *De Dag*, *de Nacht en het Overleven* volgden jaarlijks meerdere interculturele voorstellingen. In de afgelopen tien jaar constateren Hautvast en Bours enkele ontwikkelingen. Uit de eerste stukken blijkt nog een sterke fascinatie voor het exotische volgens Bours, al werden vanaf het begin de eigen ervaringen van de buurtbewoners hier in Nederland als materiaal voor de voorstellingen gebruikt. Bours noemt het een ontwikkeling van ‘algemeen naar concreet, (...) van de buitenkant naar de binnenkant, naar de sociale problemen in hun leven van alledag in Nederland. (...) Ik probeer dat te beschrijven en toch niet de poëzie te verliezen’.

Achteraf gezien vinden beiden hun aanvankelijke huiver om als witte regisseurs met allochtone groepen te werken te groot. Het bleek goed te kunnen door de eerdere ervaringen in het werken met autochtone vrouwengroepen, door het karakter, de bevlogenheid en nieuwsgierigheid van deze theatermakers en door hun instelling om met alle spelers te werken vanuit een gelijkwaardige basis. Hautvast zegt:

> Ik houd heel erg van de min of meer intuïtieve analyse die de mensen zelf maken over hun eigen situatie. Ik vraag graag door vanuit mijn nieuwsgierigheid daarnaar. Als je als Turkse of Marokkaanse regisseur die nieuwsgierigheid niet hebt, werkt het ook niet. Inmiddels hebben we door het werken met de groepen veel meer kennis en een grotere gevoeligheid ontwikkeld voor de eigen kenmerken en tegenstrijdigheden in hun cultuur en hun plaats in onze samenleving.

Bours:

> Net als in 1978 toen we met de autochtone groepen theater maakten en samen een ontwikkeling hebben doorgemaakt, maak je nu ook een ontwikkeling door samen met de allochtone groepen. De voorstellingen zien er anders uit, inmiddels. De spelers en de nieuwe groepen kunner, dank zij onze antwoorden die we inmiddels gevonden hebben, op een hoger niveau starten.

Hautvast: ‘Toch vind ik niet dat de vroegere stukken er anders hadden moeten uitzien. Ze geven een beeld van waar wij en de groepen toen stonden. Het is juist die ontwikkeling die zo boeiend is.’

Naast de overeenkomsten in het werken met autochtone en allochtone c.q. etnisch-gemengde groepen, zijn er ook factoren die het werken met allochtone spelers duidelijk anders maken in de ervaring van Hautvast en Bours. De vaak nog aparte vrouwenwereld, het anders verlopende emancipatieproces van nieuwe

Nederlanders, de intense betrokkenheid van het nieuwe publiek dat de voorstelling bovendien vaak als ‘echte’ realiteit ervaart, de centrale plaats van religie en verschillen in taalgevoel en taalgebruik leiden allemaal tot nieuwe werkwijzen en nieuwe inhouden.

Om te beginnen gaat Hautvast in op de volstrekte scheiding tussen de vrouwenen de mannenwereld bij veel allochtone groepen, hetgeen sterk afwijkt van de Nederlandse verhoudingen. Hautvast ontdekte tot haar verrassing dat de buitenlandse vrouwen onderling veel opener zijn over onderwerpen dan Nederlandse vrouwen, zoals over het onderwerp seksualiteit, zodat Nederlandse vrouwen volgens Hautvast soms met hun oren zaten te klapperen:

> Vrouwen zijn onderling, binnen de eigen vrouwenwereld, veel opener, maar tegelijkertijd hebben ze soms ook een sterk veroordelende houding. Als een vrouw zich te veel op de buitenwereld richt, zich opmaakt bijvoorbeeld, dan is de reactie heel normerend: dat hoort niet en is slecht. Dat geldt voor Marokkaanse en Turkse groepen. Alhoewel: er zijn meer Turkse vrouwen van de eerste generatie die zich vrij hebben kunnen maken. Marokkaanse vrouwen worden eerder teruggefloten en zij onderwerpen zich daaraan. Bij de tweede en derde generatie ligt dat al weer iets anders.

In de spelersgroep wilden Nederlandse vrouwen in hun verhalen over hun huwelijk nog wel eens reageren met ‘als hij dat doet, dan zou ik scheiden’, maar voor allochtone vrouwen is scheiden nauwelijks een optie:

> Zo'n opmerking is daarom altijd een spannend moment. Het is een punt waarop vrouwen vanuit hun verschillende culturele achtergronden andere keuzen maken in vergelijkbare situaties. Het dreigt vaak het einde van de communicatie te zijn. Je bent al een heel eind als de reactie op zo'n Nederlandse vrouw die roept: ‘dan zou ik scheiden’ is: ‘ja, maar jullie doen dat anders’. Dat is al een hele stap. Bij problemen blijken ze elkaar onderling te steunen en als vrouwen hun problemen en verdriet met elkaar delen.

De andere processen van vrouwenemancipatie hebben ook gevolgen voor het theater maken. Hautvast heeft in de jaren tachtig de emancipatie van de Nederlandse vrouwen in de wijken zien voltrekken. De vrouwen streden thuis hun eigen strijd. Ze hadden al bereikt dat ze naar naailes mochten en baantjes hadden als schoonmaakster om extra geld in te brengen. Maar iets puur voor zichzelf, zoals hun deelname aan cabaret of toneel, werd in het begin nauwelijks geaccepteerd. Hautvast:

> Voor de mannen was dat een lesbisch-feministische pottenclub. Ze vonden het zeer bedreigend voor het gezinspatroon. (...) Hun mannen kwamen ook nauwelijks naar de voorstellingen. Maar dat veranderde langzaam. In 1992-1993 hadden die Nederlandse vrouwen thuis echt iets bereikt.

Vanuit die ervaring had Hautvast verwacht dat de emancipatie van allochtone vrouwen zich op ongeveer dezelfde manier zou voltrekken:

> Dat bleek echter een veel taaier proces. De Turkse vrouwen hadden nog zoveel meer te bevechten en ze botsten zo veel hardere weerstanden op. Ik had gedacht dat het sneller zou gaan. Een van de Turkse vrouwen in *Cirkels* bijvoorbeeld, laat ik haar Ceyda noemen, dacht heel erg door. Ze was getrouwd en had twee kinderen. Ze werkte in een winkel, maar op een dag zag haar man haar in die winkel praten en lachen met klanten en hij sleurde haar de winkel uit naar huis. Om haar man ter wille te zijn, ging ze buiten met een hoofddoekje lopen. Zij wilde graag doorgaan met spelen, ook voor mannelijk publiek, maar kreeg geen toestemming meer van haar man. Omdat ik haar man eerder al een beetje had leren kennen, vroeg ik Ceyda of het zin had er thuis over te komen praten. Ze zei dat ik kon komen, maar dat ze niet dacht dat het zou helpen. Ik ben naar hem toegegaan en heb gevraagd: 'Gun het haar nou.' Maar hij bleef weigeren omdat hij in het koffiehuis niet geconfronteerd wilde worden met opmerkingen dat zijn vrouw toneel speelde en dus een hoer was. Het hielp niet als ik zei: 'maar jij weet toch dat dat niet waar is.' Hij wilde gewoon rustig kaart spelen in zijn koffiehuis en daar mee was de kous af. (...) Ceyda mocht zelfs niet komen kijken bij de première die in RASA was gepland. Later vertelde ze me dat ze op het moment dat de voorstelling begon, om acht uur precies, de tekst uit haar la heeft gepakt en thuis in haar eentje hardop de tekst is gaan lezen. 'Het was mijn tekst', zei ze. Ik was helemaal ontroerd door dat verhaal. Later heeft ze de voorstelling toch gezien, in het buurthuis, want als de kinderen naar school zijn, is er enige bewegingsvrijheid.

Deel van het emancipatieproces is ook dat de allochtone vrouwen vaak alleen voor een publiek van vrouwen willen of mogen spelen. Hautvast sluit spelen voor alleen vrouwen daarom niet uit, al vond zij het ook interessant om na *Cirkels* een stuk te maken over hetzelfde onderwerp dat wel voor een gemengd publiek van mannen en vrouwen van verschillende etnische afkomst bedoeld was:

> Er gebeurt dan iets in de zaal en in het proces van met elkaar leven en beleven. Met *Tranen in de regen* hebben we enkele keren gespeeld voor een publiek van alleen vrouwen, al waren de spelers dan wel gemengd: mannen en vrouwen. Daardoor hebben we een groep vrouwen als publiek binnen gekregen die anders nooit gekomen was. Dat het lukte, lag trouwens niet alleen aan de afwezigheid van mannen, maar ook doordat we het aangehaakt hadden aan een activiteit in de moskee. In de moskee bidden de mannen, maar komen de vrouwen overdag bijeen met Marokkaanse opbouwwerkers. We hadden een door de moskee gepland feest gebruikt om *Tranen in de regen* bij te spelen: aangekondigd als toneelstuk met het feest.

Bours: ‘Omgekeerd! Als het feest dat wordt voorafgegaan door het toneelstuk.’ De conclusie is dat bepaalde groepen vrouwen alleen maar komen en kunnen komen, als de voorstelling is ingebed in de gewone, gebruikelijke activiteiten in hun gemeenschap.

Hautvast vertelt dat het soms ook moeilijk is om speelsters te vinden in de Marokkaanse groep doordat die zo gesloten is. De verleiding is soms groot om dan maar speelsters te vragen uit de groep die er qua ontwikkeling en opleiding boven zit: de vrouwen die studeren of een baan hebben.

Migranten als publiek: religie en taal

Bours en Hautvast zijn positief over het Marokkaanse en Turkse publiek uit de wijken. Er is een open soort naïviteit, waardoor nogal wat controversiële zaken getoond kunnen worden op toneel. Vooral Turken hebben in hun ervaring een groot gevoel voor humor. Bours:

> Mensen lachen graag om zichzelf en dat is zo ontwapenend. (...) En soms is het heel tegenstrijdig. Turken zijn politiek heel sterk georganiseerd, maar ook versplinterd. Echt dogmatisch. Tegelijkertijd kun je met hen ontzettend leuke grappen maken en lachen.

Daarnaast reageert het publiek ook heel persoonlijk en direct: ze bedanken na afloop elke speler apart. Jongeren gaan op de spelers af en willen weten of ze dat ook echt zo in de werkelijkheid hebben meegemaakt en hoe ze hun problemen te boven zijn gekomen. Hoewel de reacties meestal op de inhoud van het stuk slaan, reageert het publiek soms ook op theatrale aspecten van de voorstelling. Zoals bij *Zonen van de Maghreb* op een moment dat de spelers heel snel wisselen van de ene rol naar de andere: politieagent, vader, enzovoorts. De zaal lag dubbel van het lachen en na afloop werd gereageerd op de vaardigheid zo snel te kunnen wisselen van rol.

Een interessant verschil is ook dat het publiek het gespeelde als ‘echt’ ervaart en de acteur dan ook vereenzelvigt met zijn of haar rol. In het project *Zonen van de Maghreb* was een Marokkaanse theatermaker, Jamal Hamid, betrokken bij het project. Omdat hij als Marokkaan toegang had tot de koffiehuizen, kon hij gesprekken voeren met Marokkaanse jongeren. Veel jongeren bleken diep in de problemen te zitten door druggebruik en misdaden die ze hadden begaan. Ze vonden het onderwerp belangrijk, maar durfden niet zelf op de planken te gaan staan uit angst voor de reacties van hun vader en omdat ze zelf nog te veel midden in die problematiek zaten. Daarom zocht en vond Hamid iets oudere jongens en mannen als spelers. Zij hadden dezelfde problemen in hun leven meegemaakt, maar hadden dat nu voor een deel achter de rug, of waren bezig zich daaraan te ontworstelen. Hautvast:

> Maar ook voor hen bleef er het spanningsveld: aan de ene kant wilden ze het toneelstuk laten zien aan jongeren vanuit een min of meer moralistische motivatie en aan de andere kant vroegen ze zich bezorgd af: 'we kunnen het eigenlijk niet laten zien want wat zullen ze van ons vinden?' (...) Het is heel spannend voor hen geweest. Een van de spelers had zijn oudere broers uitgenodigd en die kwamen binnen in Huis aan de Werf: grote kerels, een soort bouwvakkers en die waren na afloop enthousiast. 'Dit is de eerste keer in mijn leven dat ik respect krijg van mijn broers', zei hij.

Religie is vaak een belangrijke factor in Turkse en Marokkaanse gemeenschappen en ook dat heeft zijn weerslag. Bours ontdekte dat de rol van religie in het leven van de spelers gecompliceerder was dan hij aanvankelijk had gedacht: verschillende lagen bleken aanwezig. De invloed van de koran is er natuurlijk, omdat iedereen op de koranschool verzen van buiten heeft moeten leren, maar volgens Bours is het de vraag wat ongeletterde boeren daar nou precies van begrijpen. Er bestaat ook een culturele onderlaag vol bijgeloof:

> Dat geloof in de 'moeminiem' (geesten) vind ik zelf veel interessanter. Maar de islam verbiedt het geloof in deze geesten! Wat de imam in de moskee zegt over religie, gaat veelal over de hoofden van de mensen heen. Behalve natuurlijk als er concrete uitspraken worden gedaan over onderwerpen als homoseksualiteit of problemen met jongeren in de wijk. Ze zijn zich niet zo bewust van de precieze geloofspunten. Dat is goed te vergelijken, denk ik, met de manier waarop het geloof bijvoorbeeld in kringen van de katholieke Limburgse mijnwerkers en boeren werd beleden: de precieze dogma's zijn niet zo bekend, maar men voelt zich honderd procent katholiek. Want vader, bisschop of pastoor zeggen het.

Ten slotte is de factor taal van belang voor vorm en inhoud van de te spelen stukken. Sommige spelers in de groep spreken amper Nederlands. Dan is er een tolk nodig en dat schept altijd afstand. Om die afstand te voorkomen laat Hautvast de spelers onderling tolken:

> Juist omdat we met ons theater willen laten zien wat er aan de hand is in de maatschappij, in de taal van de mensen zelf, werkt dat onderling tolken heel goed. *Cirkels* is een mooi voorbeeld: van de vier Turkse speelsters spraken er twee redelijk goed Nederlands en twee amper. Ze tolkten voor elkaar en als duidelijk was wat ze wilden zeggen, zocht ik samen met hen zin voor zin hoe ze dat dan in het Nederlands zouden zeggen. (...) Ik hanteer als criterium of ik het nog begrijp en of het straks voor het publiek begrijpelijk is. Dat is een heel intensief proces.

Behalve de bekende moeilijkheden van de Nederlandse taal, zoals de verwijswoorden, voorzetsels en lidwoorden, zijn er ook kenmerkende verschillen met het Nederlands die kleur geven aan de voorstellingen. Hautvast:

> Qua beeldspraak gebruiken we de beelden die ze zelf ontwikkeld hebben en inbrengen. (...) Jos liet zich inspireren door de taaleigenheden zoals hun beeldspraak. Hij citeerde in het begin nog veel, maar ging steeds meer zelf op die manier schrijven. (...) Ze gebruiken ook veel vergelijkingen waarin veel basale elementen aanwezig zijn. 'Heimwee is een bron die je vol vreugde terugvindt in de woestijn' bijvoorbeeld, of 'het verdriet van de mannen is heel anders dan dat van de vrouwen: als mannen zich aan verdriet overgeven, zouden hun schouders eronder bezwijken'. Zeker als gevoelens ter sprake komen, worden veel beelden gebruikt als symbool.

'Ja, dat van die onder verdriet bezwijkende mannenschouders is van Najib Mahfouz', vult Bours aan, 'dat beïnvloedde mij in mijn schrijven. (...) Misschien ook dankzij mijn katholieke achtergrond. Ik kom uit Limburg.'

In de voorstelling *Zonen van de Maghreb* had Bours gedichten gemaakt die op muziek waren gezet. Hij bleek de toon zo goed getroffen te hebben dat Marokkaanse mensen uit het publiek dachten dat het oude Arabische poëzie was. Bijvoorbeeld:

> O tijd van verval
> je muren zijn van zand
> waar zijn de mannen van weleer?
> De vrouw bezet de troon,
> De keuken beveelt,
> Dood is de heerser, begraven zijn eer.

En een ander gedicht van Bours aan het begin van het stuk:

> Zie deze man:
> gedreven door het M'ktab [het lot]
> zoekt hij de hemel
> maar vindt hij de hel.
> De sterren staan helder
> maar goed staan ze niet.
> Nog bedekt de maan haar hoofd niet met wolken
> Nog geeft de nacht schaduwen.

Bours probeert de eigenheid van de Marokkaanse taal ook in het Nederlands te behouden. Daarom zijn bijvoorbeeld de interviews in het maakproces van *Zonen van de Maghreb* door Jamal Hamid vertaald.

Het succes van *Cirkels* als keerpunt

De voorstelling *Cirkels* is in 1993 enkele malen in de wijk Pijlsweerd gespeeld en drie keer in andere wijken, steeds voor uitsluitend vrouwen. Er kwam veel publiek. Precieze bezoekersaantallen van *Cirkels* zijn niet beschikbaar, maar belangrijker dan de volle zalen was de impact die de voorstelling had op de vrouwengroepen.

Sinds 1993 bereikt Stut Theater een groeiend aantal autochtone en allochtone buurtbewoners met zijn interculturele voorstellingen. Het lukt Stut bovendien om ook de Marokkaanse publieksgroep te bereiken, ook buiten Utrecht. Zo kwamen ruim driehonderd Marokkanen kijken naar de voorstelling *Het is hier Holland* (2000) in de Flint in Amersfoort. Stut Theater staat er bij de Marokkaanse gemeenschap inmiddels om bekend dat ‘onze eigen mensen’ spelen over ‘onze eigen onderwerpen’. Hautvast zegt:

> Als we gingen spelen in andere steden en we kwamen met de spelers van *Zonen van de Maghreb* aanrijden bij de speelplek, stond er steevast een groepje Marokkaanse jongetjes ons op te wachten. En dan weken ze bijna eerbiedig naar achteren als onze spelers uitstapten. Half fluisterend probeerden ze dan de Marokkaanse spelers te herkennen van de foto die ze op het affiche hadden gezien: ‘Die daar, die staat daar op de foto.’ Die knulletjes identificeren zich heel sterk met ‘hun’ spelers. Dat is ook de reden dat we altijd foto's op de affiches plaatsen.

Samenvattend kan gezegd worden dat *Cirkels* een zeer geslaagde voorstelling is in drieledig opzicht. Vanuit emancipatorisch gezichtspunt zijn de Nederlandse en Turkse speelsters zich bewuster geworden van hun gedrag als bewoners van een multiculturele wijk en van hun vrouwenproblematiek die het verschil in cultuur overstijgt. Datzelfde geldt voor de publieksgroep, de vrouwen in Pijlsweerd en de drie andere wijken waar de voorstelling werd gespeeld. Vanuit inhoudelijk oogpunt is *Cirkels* een gelaagde voorstelling die herkenbaarheid voor het publiek combineert met een poëtische atmosfeer en een symbolische onderlaag. De gekozen problematiek wordt niet vanuit een platte zwart-wittegenstelling tussen ‘wij en zij’, maar genuanceerd benaderd. De bestaande spanningen worden geëxpliciteerd, terwijl tegelijkertijd gemeenschappelijke aspecten uit de levens van deze acht speelsters ten tonele worden gevoerd. Artistiek gezien is de voorstelling er ten slotte in geslaagd een mooie balans te maken tussen inhoud en vorm. De gelaagdheid wordt met theatrale middelen vormgegeven, waarmee de dramaturgische doorbreking van de chronologie in tijd en de opheffing van de beperkingen van de realistische (gespeelde) ruimte op theatrale manier wordt verstrekt.

De herkenbaarheid van *Cirkels* bleek groot en na afloop van de voorstellingen vroegen verschillende vrouwengroepen Stut Theater om ook met hen theater te maken. Mede vanwege de grote respons besloten Hautvast en Bours om uit het resterende materiaal van *Cirkels* een nieuwe voorstelling te maken over hetzelfde

onderwerp: *De Dag*, *de Nacht en het Overleven*, nu gespeeld door spelers uit verschillende wijken en voor een gemengd publiek.

Cirkels vormt het markeringspunt in de geschiedenis van Stut Theater in het maken van intercultureel theater. Sindsdien is een reeks nieuwe voorstellingen gemaakt door etnisch gemengde spelersgroepen van vrouwen en mannen uit de Utrechtse achterstandswijken; niet alleen onder de professionele begeleiding van Hautvast en Bours, maar inmiddels ook van andere theatermakers.

Maria P. van Bakelen

Eindnoten:

1 Interviews met Marlies Hautvast en Jos Bours op 17 januari en in februari 2002 door Maria P. van Bakelen. De citaten in dit hoofdstuk zijn hieruit afkomstig, tenzij anders vermeld.
2 Hautvast tijdens een discussie tijdens het Eerste Internationale Wijktheaterfestival in Rotterdam, maart 2001 (Van Deursen 2001, 22).

20 april 1994. Première van de voorstelling Shade *van de nieuwe theatergroep Made in da Shade*.
15. Uit de schaduw naar het licht

Op 20 april 1994 vindt de première van *Shade* plaats, de eerste voorstelling van theatergroep Made in da Shade. De groep is een jaar eerder opgericht door Marjorie Boston, Maarten van Hinte en Lucien Kembel. *Shade* gaat over de zoektocht van vier outcasts naar identiteit; ze kunnen en willen niet passen in hun lichaam. Zij leven samen. In de buitenwereld worden ze verfoeid, maar thuis, in hun 'House of Tosca' kunnen ze zijn wie of wat ze maar willen zijn.

Shade is geïnspireerd door de indringende documentaire *Paris is Burning* van cineaste Jenny Livingston. Die documentaire brengt de *gay gangs* van travestieten en transseksuelen in New York in beeld, en hun 'houses' in Harlem. Zwarte homo's en travestieten hebben zich daar in een soort familiestructuur georganiseerd (de 'houses') met leden als 'children' en een 'mother' aan het hoofd. De houses houden onderling wedstrijden in een gestileerde vorm van vechten, *vogueing* genaamd, waarin elegante breakdance en hiphop een belangrijke rol spelen. 'To shade someone' staat daar centraal: elkaar uitdagen, belachelijk maken, nadoen en aftroeven. De houses organiseren ook 'balls', evenementen in de vorm van modeshows, waarin gangs met elkaar wedijveren om de beste imitatie in verschillende categorieën: de overtuigendste vrouw, de beste soldaat, de meest levensechte straatrover. Die wedstrijden en verkleedpartijen om felbegeerde prijzen representeren een zoektocht naar identiteit van de zwarte homo's.

Ook in *Shade* draait het leven van de personages om dans- en verkleedwedstrijden. Deze vier outcasts vechten met elkaar over wie de 'echtste' is, onder het toeziend oog van hun 'mother'.[1] Aan het eind van het stuk geeft die 'mother', gespeeld door Rufus Collins, zijn 'kinderen' de wijze raad: 'Wie je bent, wie je wil zijn, dat moet je zelf voelen. Daar hebben anderen niets over te vertellen.'

Achteraf gezien moet de voorstelling *Shade* aangemerkt worden als een mijlpaal in de geschiedenis van zwarte theatermakers in Nederland. Maar in de overwegend

negatieve kritieken eind april 1994 wijst weinig op het besef dat hier geschiedenis wordt geschreven. ‘Toneel over travestieten ontbeert vakmanschap’, kopt de recensie van Pieter Kottman in het *NRC* die concludeert: ‘De voorstelling is een optelsom van veel stoplappen, weinig vaart en vage stilering’ Kottman 1994). In *Het Parool* meldt Pieter Bots: ‘De meeste van deze korte scènes zijn aanzetten tot wat misschien ooit een geslaagde act zou kunnen worden, maar in deze vorm zijn het niet meer dan probeersels. Ze zijn niet komisch, niet aanstekelijk en hebben kop noch staart’ (Bots 1994). Ook de dialogen vindt hij ‘van een bedroevend niveau’. Ronald Ockhuysen schrijft in *de Volkskrant*, nadat hij kort is ingegaan op de inspiratiebron, de documentaire *Paris is Burning*: ‘Helaas ontbreekt in *Shade* het verhaal achter de outcasts. Door dat gebrek oogt de vlucht naar de nachtelijke schijnwereld als een ijdele verkleedpartij. (...) *Shade* heeft meer weg van een bonte avond dan van een schimmenrijk’ (Ockhuysen 1994).

De recensent van *De Telegraaf* oordeelt genuanceerder. Wel blijven veel scènes volgens hem steken in goed bedoelde pogingen en is hij er niet achter gekomen wat de voorstelling duidelijk wil maken over identiteit, maar hij schrijft ook: ‘*Shade* moet het vooral hebben van staaltjes dansante bewegingen op fraaie operafragmenten, de opkomsten van Marjorie Boston in plastic creaties, als Assepoes of kleine zeemeermin, en de uitdagende brutaliteit van Monique van Hinte’ (Ph.H. 1994). Floor de Booys in *De Haagsche Courant* heeft als enige oog voor een aantal elementen in *Shade* die later kenmerkend zullen blijken voor de werkwijze van Made in da Shade:

> *Shade* is een ‘Babylonische’ voorstelling die breekt met alle theaterconventies. Niet alleen dans, mime en toneel lopen door elkaar maar ook Frans, Engels en Nederlands, klassieke muziek en house. In deze mengelmoes van stijlen raak je soms de weg kwijt en besluipt je het identiteitsloze gevoel van de puberteit weer. Dat is de kracht maar tegelijkertijd de zwakte van dit stuk. De drang om met *Shade* een alles overkoepelende visie op het leven neer te willen zetten, dreigt soms uit te lopen op ‘te veel van te weinig’. Het tomeloze enthousiasme van de spelers maakt het op dit soort momenten gelukkig weer goed (De Booys 1994).

Terugblikkend op de tour en de ontvangst van de voorstelling, zegt Boston er anno 2002 zelf over:

> De voorstelling kreeg verschrikkelijk veel kritiek. ‘Dit mag geen theater heten’, schreef iemand. Ronald Ockhuysen in de Volkskrant had ons in zijn recensie de grond ingeboord. We hadden populaire cultuur vermengd met de theatercodes. Toch wilden we niks uitleggen, bijvoorbeeld ook niet waarom we opera maakten, nou ja, scratchmontages maakten van opera. Ook mensen die DNA (De Nieuw Amsterdam) volgden, snapten er niets van. Daar kwam bij dat het publiek uit onze scene, dat we mee naar binnen namen, van ‘de straat’ kwam. (...) De première was in het DNA-

> gebouw met DNA-publiek, maar toen we op tournee gingen, veranderde dat: het werd langzaamaan een ander publiek; veel meer mensen van de subculturen, de film, trendy mensen uit alle subculturen en etnische groepen. (...) Door mond-op-mond reclame was de voorstelling begonnen te lopen en zat de zaal bij de laatste voorstelling bomvol, met nieuw publiek. Voor ons was dat een soort overwinning.[2]

Met Shade gaven de makers, Marjorie Boston en Maarten van Hinte, een statement dat herkend werd door mensen van 'de straat', maar dat door de meeste recensenten anno 1994 nog niet werd begrepen. In dit hoofdstuk schets ik hoe de vernieuwende theaterpraktijk van het duo Boston en Van Hinte kon ontstaan. Beiden kwamen voort uit de school van Rufus Collins en De Nieuw Amsterdam (zie daarvoor hoofdstuk 2), maar ontwikkelden die ook verder. Made in da Shade nam definitief afscheid van het politiek getinte zwarte theater. De groep wilde voorbij aan de emancipatie en verzuiling. Zij doorkruiste alle labels en indelingen rond afkomst en kleur, bracht populaire jongerenmuziek, met name hiphop, het toneel op, mixte genres en stijlen uit velerlei subculturen en ontwikkelde een hybride grootstedelijke theatervorm die een grote toekomst tegemoet lijkt te gaan.

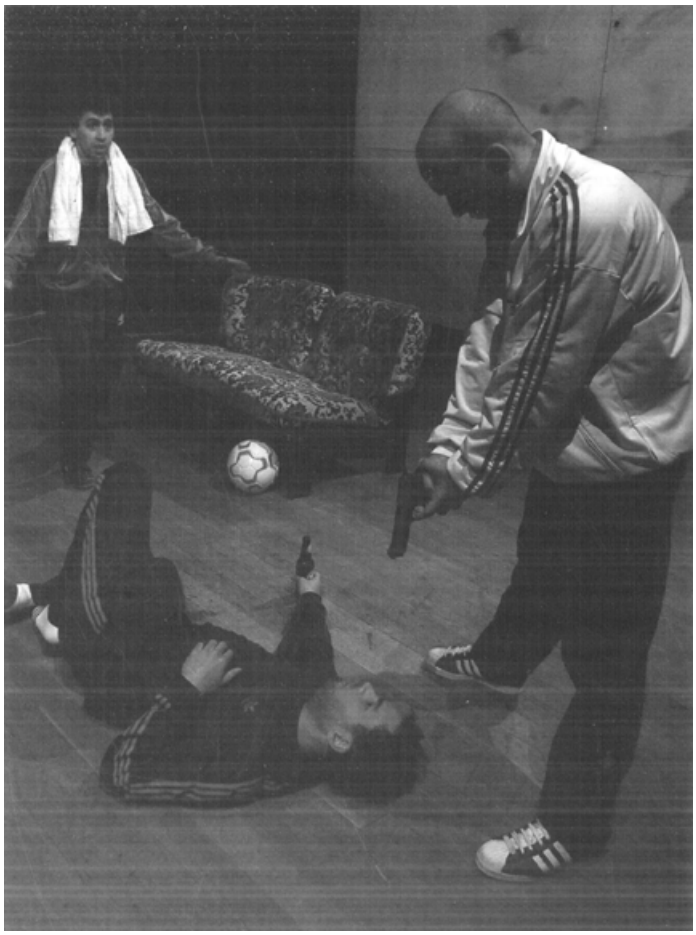
Uit de schaduw naar het licht: de oprichting van Made in da Shade

De achtergrond van de uitdrukking 'to shade someone' sprak de nieuwe theatergroep zo aan dat zij haar naam eraan ontleende. Maarten van Hinte zegt daarover:

> Wij vonden die term mooi om te gebruiken als naam voor onze theatergroep. De naam is tegelijk ook symbolisch: uit de schaduw naar het licht als zwarte acteurs. Je zou het als een combinatie kunnen zien van onze positie en ambitie. Shade, omdat we nog in een tussengebied zitten en nog niet in het volle licht staan. En we gebruiken het woordje 'da' in plaats van 'the' omdat dat gewoon fonetisch in de straattaal zo wordt uitgesproken. Een verwijzing naar de straatcultuur dus!

Boston en Van Hinte hadden elkaar leren kennen bij de productie *The Kingdom* (1986) onder regie van Rufus Collins, en waren ook actief in de multiculturele theatergroep De Nieuw Amsterdam (DNA), die Collins daarna had opgericht. In 1993 vond Boston zichzelf en de tijd rijp voor een eigen theatergroep, die zij samen met Maarten van Hinte en Lucien Kembel (zakelijk leider) oprichtte. Boston:

> Rufus was voor ons een stimulans om die groep op te zetten en dat wat we in het veld wilden bereiken, ook door te zetten. Hij noemde ons bij wijze van grap: 'Marjorie Malina en Maarten Beck' als verwijzing naar Judith Malina en Julian Beck van het Living Theatre die ook een stel waren.



Afb. 15.1 Scene uit ‘Off Side’ van Made in da Shade, 2001/2002 (foto: Diana Wildschut)

Verschillende verwijzingen in de ‘Babylonische’ voorstelling *Shade* zijn voortgekomen uit hun bewondering voor Collins. Zo zijn de operafragmenten en de naam ‘House of Tosca’ verwijzingen naar zijn grote kennis van opera en naar zijn lievelingsopera *Tosca*. Maar Boston en Van Hinte hadden zich in een aantal opzichten ook van Collins verwijderd om hun eigen weg in te kunnen slaan. Toch bleven zij hem betrekken bij hun zoektocht naar vernieuwing. Zo vroegen zij hem om als

acteur mee te werken aan *Shade*. Van Hinte zegt daarover: ‘Daarmee was de kring rond. Omdat we op een heel andere manier dan DNA theater maakten, maar wel op de schouders konden staan van mensen als Rufus. Polen die met elkaar in conflict waren en die toch samen werkten.’

Wie zijn deze twee theatermakers die zo geïnspireerd werden door Collins maar tegelijkertijd hun eigen weg insloegen en ‘anders’ theater wilden maken? In de interviews die ik met hen had vertelden ze over invloedrijke gebeurtenissen uit hun leven, hun vorming en over de keuzes die zij in hun carrière maakten.

Marjorie Boston: de keuze voor theater

Marjorie Boston kwam als zesjarig kind uit Suriname naar Nederland. In Osdorp zat ze op de Visscher 't Hooftschool, een Jenaplanschool die veel aandacht besteedde aan cultuur en kunst, ook aan theater. Ze was weg van musicals, vooral van de Doris Day-stijl. Lachend zegt ze: ‘Een beetje tegenstrijdig: zo'n wit idool en ik als zwart meisje.’ Als zevenjarige deed ze een tweedaagse auditie bij de Haagse Balletschool, maar ze werd er niet aangenomen. Boston: ‘Uit mezelf zei ik tegen mijn moeder: “Dat komt omdat ik zwart ben!” (...) ik had gezien dat ik beter was dan andere kinderen. Die ervaring heeft zeker invloed op mij gehad.’

Op de middelbare school werd zij ‘Boy George’ genoemd, naar de artiest met zijn grote hoeden, omdat ze steeds als een bepaald typetje gekleed naar school ging, als clown of als schoorsteenveger. Een conflict met haar lerares Frans liep zo hoog op dat ze geen eindexamen dreigde te kunnen doen. Om duidelijk te maken hoe onrechtvaardig ze dat vond, riep ze de hele schoolgemeenschap bij elkaar en speelde ze het conflict min of meer na. ‘Ik merkte toen opnieuw dat ik toneelspelen te gek vond, net als de reacties erop; de docenten die zeiden: “je moet theater gaan doen” en het grote applaus.’

Haar moeder schreef haar in voor de auditie voor *The Kingdom* van Collins en ze werd aangenomen. Zo kwam ze in aanraking met Collins' ideaal van een structurele plaats voor zwarte acteurs en van multicultureel theater in Nederland:

> Mijn relatie tot Rufus was er een van aantrekken en afstoten. (...) Rufus hamerde erop dat je als zwarte acteur je eigen plek zult moeten creëren want veel hulp van buitenaf was er niet. En dat die plek alleen gecreëerd kan worden als je een grote discipline en vakmatigheid hebt. Dat heeft mij erg beïnvloed. Ik zag dat hij ten dele gelijk had en ik heb er alles aan gedaan om te bewijzen, juist ook aan Rufus, dat ik als zwarte actrice zeer gedisciplineerd kan zijn.

Zij besloot het vooropleidingsjaar van de theaterschool in Amsterdam te volgen en koos daarbij uitdrukkelijk voor de Kleinkunstacademie en niet voor de Toneelschool. Het beeld van de Toneelschool was dat van een nogal wit instituut waar je

als zwarte kandidaat geen echte kansen had. Bovendien betekende de Kleinkunstacademie zingen en dansen, haar oude Doris Day-ideaal. Zij nam zich bijna verbeten voor om dat selectiejaar hoe dan ook vol te houden:

> Ik was me toen al zo sterk bewust van het feit dat ik daar als zwarte acteur in een volstrekt witte omgeving ging werken. (...) Het materiaal waar we mee moesten werken waren liederen en muziek van Jacques Brel, ook Lenny Kuhr was erg in toen, en van Ramses Shaffy. Uitsluitend wit materiaal. Er was geen openheid naar andere muziek.

Toen ze werd afgewezen - men vond haar te extravert - wilde ze naar de mimeopleiding die haar veel opener en internationaler leek dan de toneelschool. Tom Jansen, toen directeur, willigde haar verzoek in om niet opnieuw een heel vooropleidingsjaar te hoeven volgen, maar alleen auditie te doen. Boston: ‘Ik denk dat het mocht omdat men op de school zelf vond dat er te weinig kleur op school was.’ Ze werd aangenomen en volgde de mimeopleiding met veel plezier, vooral ook omdat ze elders haalde wat ze op school miste. Zo deed ze in het tweede jaar stage bij Rufus Collins:

> Ik ging op zoek naar bindmomenten tussen wat ik op school leerde en wat ik ‘de straat’ noem. ‘De straat’ staat voor mijn eigen wereldje, mijn familie en vooral mijn vrienden die niks hadden met wat ik op school deed. Ik miste op school een analyse van wat theater is. Als je houdt van modern, abstract en experimenteel theater, heb je een gedegen basis nodig, een grote vakmatigheid en een goed vermogen om te analyseren. Ik wilde die twee werelden verbinden vanuit zo'n gedegen analyse. (...) Ik wilde een nieuw soort theater maken dat traditie zou gaan worden. (...) Ik wilde in de geschiedenisboeken komen te staan; ik wil deel uitmaken van de theater- en kunsttraditie in mijn land, Nederland, want Nederland is ook mijn land, een land waar de theatertraditie nog relatief jong is.

Boston werkte vanaf dat eerste jaar op de mimeopleiding heel strategisch aan haar ideaal om een nieuwe theatertraditie te creëren. In die strategie paste ook dat zij zich na haar afstuderen helemaal ging richten op klassiek theater, onder meer als actrice bij Erik Vos van De Appel en bij het Theater van het Oosten. Boston: ‘Ik heb daar gekeken hoe dat theater in elkaar zit en hoe de relatie tussen zwarte en witte acteurs is en kan zijn.’ Bij De Appel speelde ze de rol van slavin in *Antonius en Cleopatra*. Alleen omdat de andere slavin gespeeld werd door Carline Brouwers, die wit is met blonde haren en blauwe ogen, was die rol acceptabel voor haar. Dergelijke overwegingen bracht zij ook expliciet in discussie in de spelersgroep. Met regisseur Erik Vos begon zij een briefwisseling, onder andere over de vraag waarom hij niet vaker werkte met zwarte actrices. Uit zijn argument dat die er niet waren of niet

Afb. 15.2 Marjorie Boston en Maarten van Hinte, oprichters van Made in da Shade (foto: Diana Wildschut)

professioneel genoeg waren, kwam haar vaste voornemen voort: ‘Ik zal zorgen dat ze er komen.’

De groep rond Collins en DNA vond het onbegrijpelijk en verwerpelijk dat zij als zwarte actrice bereid was dat soort rollen te spelen: eerst een rol als slavin en daarna die van gouvernante-dienstmeisje in het stuk *De Boeddha van Ceylon* van Lodewijk de Boer. Voor Boston was echter doorslaggevend dat bij De Boer elke acteur invloed kon uitoefenen op de rol: doordat hij zowel auteur als regisseur was, herschreef hij het stuk vanuit de inbreng van de acteurs. Boston:

> Maar er werd bij DNA nauwelijks geluisterd naar mijn argumenten. En de kritiek deed natuurlijk ook pijn. Ik vond het heel erg niet te worden begrepen, niet door de DNA-collega's en ook niet door Rufus. Ik dacht wanhopig: ‘zie je mijn plan dan niet?’ Natuurlijk ging ik twijfelen over mijn idee om van binnenuit de discussies te voeren, binnen het witte bestel, zeg maar. Ik ging me afvragen of ik het wel goed deed en het helder zag. Ik praatte daar ook over met mijn vrienden en collega's.

Boston werd dus allerminst gesteund door andere zwarte theatermensen. Tegelijkertijd werd ze als zwarte actrice in de witte theaterwereld gezien als een rariteit op toneel. Ze werd wel gevraagd voor rollen, maar weigerde die consequent als de regisseur haar nog nooit had zien spelen, als ze argwaan koesterde over zijn motieven, of als ze vreesde hem met haar specifieke speelstijl teleur te stellen. Haar wens

om op alle vlakken trouw aan zichzelf te blijven speelde in dergelijke afwegingen een grote rol.

Een volgende belangrijke stap van Boston was haar lidmaatschap van de Werkgroep Mime van de Raad voor de Kunst. Dat lidmaatschap gaf haar de kans zich met beleid bezig te houden en dat paste goed in haar strategie om het witte theaterbestel van binnenuit te beïnvloeden en een nieuwe traditie te maken. Ze bleef twaalf jaar lid van deze mimecommissie, het maximum aantal jaren, en zorgde ervoor dat nadien een andere zwarte mimemaker haar taak overnam.

Maarten van Hinte: de keuze voor theater

Maarten van Hinte werd in Nederland geboren uit een Surinaamse moeder en een Nederlandse vader. Door de internationale carrière van zijn vader als geoloog aan een universiteit en later in de olie-industrie (Esso) bracht hij zijn jeugd door in een aantal verschillende landen: van zijn tweede tot en met zijn zeventiende levensjaar verbleef hij achtereenvolgens in Nigeria, Frankrijk, Canada en in de Verenigde Staten (Houston, Texas). Daarna verhuisde hij weer naar Frankrijk, om ten slotte naar Nederland terug te keren. Het gezin ging bovendien in de zomervakantie geregeld naar familie in Suriname. Wonen in zoveel landen bracht Van Hinte in aanraking met verschillende culturen en maatschappelijke ontwikkelingen. Vooral de pubertijd in Houston en Bordeaux heeft grote invloed op hem gehad.

In Houston maakte hij als elfjarige jongen de gedwongen rassenintegratie mee: het *bussing-system*, de gedwongen gemengde scholen en de reactie van rijke blanken. Zij plaatsten hun kinderen op privé-scholen om die afgedwongen integratie te ontlopen. Door zijn nogal lichte huidskleur werd hij vaak voor blank aangezien en hoorde hij vaak meningen van ‘blanken onder elkaar’ die men in een gemengd gezelschap nooit hardop had durven uiten.

Toen hij een keer bij een nieuw vriendje thuis speelde, hoorde hij diens moeder, onderwijzeres in een van de beruchtste zwarte wijken, vertellen over haar schooldag. Ze maakte steeds discriminerende en racistische opmerkingen over ‘die mensen: het is er een puinhoop, de zwarten zijn allemaal steunfraudeurs’. Van Hinte:

> Ik moest naar huis en ik hoor nog de klak van de deur die ik in het slot trok. Ik zie mezelf daar nog op hun stoep staan en voel de schok waarmee ik dacht: ‘Maar ze heeft het dus ook over mijn neefjes, mijn grootouders en dus ook over mij, al ben ik dan toevallig wat witter uitgevallen.’ Toen is het begonnen en dat is eigenlijk nooit meer over gegaan.

Ook op school kwam het tot botsingen, zoals bij een speekbeurt over Suriname. Hij schetste dat als een land met een prachtig landschap waar mensen van alle rassen samen woonden, met elkaar trouwden en kinderen kregen. De lerares had nog nooit

van Suriname gehoord en dacht dat hij zijn spreekbeurt gewoon niet goed had voorbereid en maar wat stond te verzinnen. Toen hij volhield en zei dat zijn moeder daar vandaan kwam, moest hij het maar eens aanwijzen op de landkaart. Daar wees hij een van de Guyana's aan als Suriname, hij werd naar de directeur gestuurd. Die geloofde hem ook niet en hij werd van school gestuurd. Van Hinte: ‘Mijn moeder natuurlijk woedend: zij ging met atlassen onder haar arm naar school. Maar voor mij was de pret er wel af op die school.’ Zijn ouders kregen het voor elkaar om hem op een speciale school geplaatst te krijgen voor leerlingen met bijzondere aanleg, afkomstig uit arme en rijke milieus, wit en zwart. Daar kwam hij in aanraking met zwarte jongens die net als hij gek op muziek waren. Veel verschillende soorten muziek stonden voor hem naast elkaar: funk, soul, jazz, rock, pop, klassieke muziek, blues en calypso, die hij thuis hoorde, en Surinaamse en Zuid-Amerikaanse muziek die zijn ooms in Suriname speelden.

In Bordeaux, de volgende standplaats van zijn vader, werd hij op een gesloten jongensschool van de paters jezuïeten geplaatst. Onderdeel van het Baccalaureaat C (Science) waren de vakken Franse literatuur en filosofie. Een bevlogen pater-docent koos pikante teksten van Rabelais uit en liet teksten van Beckett voordragen. Zo kreeg hij een diepgaande literaire vorming die goed aansloot bij zijn leeshonger. Buiten school bleef muziek heel belangrijk voor hem. Op zoek naar nieuwe soul, funk en reggae probeerde hij 's nachts muziek uit Engeland te ontvangen via Radio Luxemburg.

Als zeventienjarige kwam Van Hinte terug in Nederland. Hij ging naar het Montessori Lyceum in Amsterdam. Hij vond er niet direct aansluiting. Hij was nogal verlegen, had geen idee in welk lokaal hij moest zijn, maar durfde niets te vragen en liep een paar weken verloren rond tot een meisje dat doorkreeg en hem wegwijs maakte. Zij gaf hem ook op voor de toneelclub die dringend verlegen zat om jongens. Van Hinte durfde niet te weigeren, omdat zij zo veel voor hem had gedaan. De auditie voor een stuk van Dürrenmatt ging slecht, mede omdat hij de rol moest spelen met een Amsterdams accent, waarvan hij geen flauw benul had hoe dat moest klinken. Maar hij werd toch geaccepteerd omdat men nu eenmaal om jongens zat te springen. In het volgende stuk speelde hij met zijn medeleerlingen Meta Gramberg, Mark Rietman en Juliette de Wijn. Veel leerlingen van die toneelclub gingen naar de toneelschool en hoewel Van Hinte biologie wilde studeren, volgde hij toch het selectiejaar van de toneelschool waar hij in de allerlaatste fase werd afgewezen. Achteraf gezien vindt Van Hinte dat terecht:

> In die toneellessen hield ik een heleboel achter. Mijn eerste spelimpuls zou in het Frans of Engels kunnen zijn. Alles wat ik speelde, plaatste ik eerst in hun referentiekader, het Nederlandse. Alles ging dus eerst via mijn hoofd, daar werd de hele Surinaamse, Franse, Amerikaans-Engelse kant weg gefilterd. (...) Ik boorde niet het echte deel van mezelf aan, of beter gezegd: ik boorde maar een heel klein deel van mezelf aan dat pas de laatste twee jaar op het Montessori Lyceum was ontstaan. (...) Als ik

> toen wel was aangenomen, dan zou ik mezelf heel hard zijn tegengekomen in het eerste of tweede jaar van de toneelacademie.

Voor zijn studie biologie ging Van Hinte vier maanden naar Suriname, voor het eerst zonder zijn familie. Die vier maanden zijn bepalend geweest voor een herontdekte identiteit: hij kwam terug met nieuw aangeboorde Surinaams-Nederlandse bagage. Zijn vrienden van het Lyceum begrepen zijn verandering niet:

> Ze zeiden: 'Je bent toch helemaal geen Surinamer.' Ja en nee. Maar voor mij was het duidelijk: ik was uit mijn verwarring gekomen met een soort klik. (...) Ik besefte dat er zoveel plekken waren in mijzelf die ik niet kwijt had gekund, die een soort hindernis hadden gevormd hier in Nederland. Hele werelden die ik niet kon delen, omdat ik er gewoon niet bij was geweest. (...) Zo had ik heel veel in mij dat ook niet gesnapt kon worden, maar na mijn reis naar Suriname besloot ik: 'Alles is daar in mij, het is er en mag er zijn van mij en ik ga het ook niet meer uitleggen als ze het niet snappen.'

Van Hinte richtte zich steeds meer op hiphopcultuur en de muziek. Af en toe ging hij nog wel naar theatervoorstellingen, maar het traditionele Nederlandse toneel zei hem niet zoveel. Tot hij de voorstelling *Zie de mannen vallen* van Hauser Orkater zag. Het was een theatervorm die hem zeer aansprak door de mengeling van muziek, zeer fysiek theater en beelden die naar cartoons verwezen. Datzelfde soort theater zag hij vlak daarna in de voorstelling van de Surinaamse groep Gado Tjo die bekroond was op het Festival van Avignon. Dat stuk werd op televisie uitgezonden samen met een interview met de regisseur Rufus Collins. Van Hinte genoot van de mix van culturele elementen: Surinaamse vertellingen, fysiek spel, muziek, en hij werd getroffen door wat Collins over theater zei. Toen enige tijd later advertenties verschenen voor spelers voor *The Kingdom*, deed hij dan ook mee aan de selectie en werd aangenomen. Eindelijk kon hij werken met de vele culturele facetten in zichzelf: met de Surinaamse kinderliedjes die hij van zijn oma kende, met Afrikaanse ritmes, de Afro-Caribische dansen en ballet, met zijn muziek.

Zijn vervangende dienstplicht vervulde hij bij Collins en DNA als acteur en regieassistent. In die periode vertaalde hij op verzoek van Collins enkele toneelteksten, zoals *De Negers* van Genet en *Fences* van August Wilson die in black english schrijft. Ook bewerkte hij *De Koopman van Venetië* van Shakespeare tot *De Koopman van Amsterdam*, een mix van een Surinaams soort Nederlands, gewoon Nederlands, straattaal-Nederlands en hele stukken rap.

Naast al dat werk bij DNA bleef hij zijn liefde voor muziek trouw. Van Hinte: 'Ik ben ook van de "old school" van de hiphop. Toen er nog maar twintig mensen in Nederland aan rap deden, was ik een van die twintig. Rap en hiphop was mijn uitgaansleven, zeg maar.' Hij richtte zijn eigen hiphopgroep .nuClarity op.

Het verdedigingsmechanisme voorbij: een eigen theatergroep

Boston en Van Hinte zijn positief over de hoge eisen die Collins stelde aan vakmatigheid en discipline bij zwarte acteurs. Zij roemen zijn grote kennis en culturele bagage. Collins wilde de onervaren spelers van *The Kingdom* een opleiding geven. Daartoe nodigde hij gastdocenten uit met heel verschillende culturele achtergronden: Ton Lutz, Derek Walcott, Mick Jagger, Marianne Faithful en Amira Baraka, de nestor van de zwarte Amerikaanse toneelstukken. Ook later bij DNA tilde Collins een gedegen, klassieke theateropleiding van de grond. Maar er groeiden ook verschillen met hun leermeester en inspirator. Boston vond dat Collins de klassieke aanpak te sterk accentueerde; zij wilde experimenteren. Ook haar strategie om het witte theaterbestel van binnenuit te veranderen was een strijdpunt met Collins. Omdat hij haar manier van theater maken niet begreep, nodigde zij hem uit te komen kijken, zoals naar *Razorblade Alley*, een experimentele voorstelling. Boston:

> *Razorblade Alley* was mijn revolutie. Ik wilde Rufus zo graag de onderliggende stroom laten begrijpen van waaruit ik theater wilde maken en ik nodigde hem dus uit. De voorstelling speelde zich af in een gesloten kubus, waar we gaten in hadden gemaakt waardoorheen het publiek ons kon zien. Die gaten zaten op verschillende hoogten: het publiek zag ons op drie niveaus. Er hing allemaal nat spul in die kubus. Ik houd erg van geluid op toneel en dat natte spul droop natuurlijk en in stiltes hoorde je dan: drup, drup, drup tijdens de voorstelling. We plasten ook in die kubus, want ik wilde ook iets met geur, heel zintuiglijk.
> Belangrijk was ook dat ik probeerde het publiek van aandachtspunt te laten veranderen, zoals een film dat kan doen. Daartoe schakelde ik een ‘externe’ speler in, buiten de kubus dus. Voor mij was deze voorstelling een poging om verschillende werkwijzen en vormgevingen uit andere media dan theater met elkaar te verbinden. Ik wilde een soort driedimensionaliteit bereiken, door, als in een film, verschillende dingen tegelijkertijd te laten plaatsvinden en door het punt waarop het publiek zich focuste steeds te verleggen. Later ging ik ook video gebruiken. Rufus herkende in *Razorblade Alley* veel van de manier van werken van The Living Theatre. Toen begon hij eindelijk te begrijpen wat ik probeerde te doen.

Omdat Van Hinte fulltime werkzaam was bij DNA was hij intensiever dan Boston bij DNA en Collins betrokken. Maar ook Van Hinte groeide langzaam los van de Collins' aanpak om zwarte mensen als groep centraal te stellen. Van Hinte:

> We zagen om ons heen een bepaald soort vernieuwing die van binnenuit komt. Dat was anders dan de vernieuwing in de jaren zestig, zeventig, tachtig. Daar ontwikkelde men zich meer als groep: je ging als groep van buitenaf ergens naar binnen, nu doe je dat meer vanuit jezelf als individueel kunstenaar.

Hoewel Van Hinte begreep dat in de jaren tachtig een groep als DNA noodzakelijk was, vooral omdat de witte en zwarte theatercircuits toen nog sterk gescheiden waren, vond hij Collins-aanpak te defensief. Steeds maar willen bewijzen dat zwarte mensen heel veel konden, hoefde voor hem niet meer zo nodig. Van Hinte:

> Ik nam als uitgangspunt dat zwarte mensen op het podium staan zonder dat het gekoppeld werd aan dat zwart-zijn, of zonder dat recht op te hoeven of te willen eisen en zonder zich te hoeven rechtvaardigen. Gewoon een voorstelling maken over wat je bezig houdt en op de manier zoals je het wilt. Die voorstellingen zag ik om me heen: ik zag in experimenteel theater hoe ver mensen konden gaan. Maar als zwarte performer kreeg je die ruimte gewoon niet. Ik wilde experimenten doen die me interesseerden en waar mensen helemaal niet meer bezig waren met zich vooraf af te vragen hoe dat terug te koppelen was naar hun background of naar je zwart-zijn. Ik miste dat bij DNA. Ik dacht: 'Dat kan nu niet, niet hier, maar het moet.'

Ook artistiek gezien vond bij Boston en Van Hinte een zelfde ontwikkeling plaats. Van Hinte werkte in twee gescheiden werelden, de theaterwereld en de wereld van de hiphopmuziek. Hij wilde net als Boston experimenteren, onder meer door elementen van hiphop onverdund te gebruiken in het theater. De specifieke vormprincipes van hiphop, zoals samplen en een eigen verhaal vertellen door een compositie van de verschillende samples, gaven hem veel creatieve impulsen. Van Hinte:

> Voor mij was die periode een proces van toe-eigenen van de dingen om me heen en van de dingen die ik in me heb. Ook bij het schrijven van teksten maakte ik die koppeling, maar dan in een theatervorm. Ik zag dat soort toe-eigenen nauwelijks in het theater, maar alleen in de performance hoek. (...) Ik was aangeland op het punt dat ik dacht: 'Als mensen het niet begrijpen, dan is dat hun probleem. Ze zullen het op den duur wel gaan begrijpen, omdat de maatschappij zo verandert.'

Dat proces van toe-eigenen is een voorbeeld van wat positieve tolerantie genoemd wordt: de ruimte nodig voor individuen om uitdrukking te geven aan waar ze ook maar uitdrukking aan willen geven (Koenis 1999; Van Bakelen 1999, 50). Historisch gezien konden minderheidsgroepen zich in het verzuilde Nederland emanciperen door de vorming van eigen zuilen 'tegenover' de anderen (Zahn 1991). In dat licht kan een groep als DNA binnen het Nederlandse theaterbestel opgevat worden als een aparte zuil, nodig voor de emancipatie van zwarte theatermakers, op afstand van de andere (witte) groepen. In een latere fase kan die verzuiling echter ervaren worden als een ongewenste belemmering van het sociale en individuele leven (Zahn 1991), zoals ook Van Hinte dat heeft ervaren.

Als strategisch denker maakte Boston de keuze een eigen theatergroep op te richten. Dat was vanuit haar visie de beste manier om de verbinding tussen 'de straat' en de bestaande theatertradities te leggen. Zij wilde een structurele plaats bieden aan

zwarte acteurs om professioneel theater te maken zonder dat dit theater per se over ‘zwart zijn’ moest gaan. Zij wilde een nieuw, intercultureel en interdisciplinair theater creëren en daarmee haar publiek van ‘de straat’ aanspreken en bereiken.

Boston en Van Hinte hadden inmiddels een liefdesrelatie met elkaar. Boston wilde graag samenwerken en vroeg haar partner als acteur in de nieuwe groep. Van Hinte stelde als voorwaarde dat hij daarnaast zijn muziek kon blijven doen, omdat juist in die combinatie zijn inspiratie voor theater lag. Maar Boston vond dat het leiden van een eigen muziekgroep niet te combineren viel met het acteurschap. De beoogde samenwerking dreigde niet door te gaan tot hij op het idee kwam van een gezamenlijk artistiek leiderschap: Van Hinte werd niet als acteur ingeschakeld, maar als mede-artistiek leider en auteur.

Theatraal kader: Boston en Van Hinte als theatermakers

Boston ontwikkelde bij de mimeopleiding een eigen artistiek handschrift. In de mimepraktijk is het usance dat de speler ook de maker is van zijn of haar eigen performance: hij of zij is acteur, regisseur en choreograaf tegelijk. Van Hinte komt uit de ‘old school’ van de hiphop en rap. Voor hem is muziek en muzikaliteit van groot belang bij het maken van theater en in zijn werk als schrijver. Daarnaast zijn enkele kenmerken van Made in da Shade terug te voeren op de verbinding die deze makers willen leggen tussen theater en samenleving en tussen de ‘cultuur van de straat’ en de theatertraditie. De werkelijkheid wordt vaak expliciet als element opgenomen in de voorstellingen van Made in da Shade, net zoals bij groepen als Hollandia. De dramaturg Blokdijk noemt daar enkele voorbeelden van, zoals het inbrengen van bestaande (lied)teksten en muziek in de fictie van het verhaal en het mixen en samplen van hedendaags materiaal (Blokdijk 1999, 23-25).

Op inhoudelijk vlak valt op dat hun onderwerpen voortkomen uit een persoonlijke, artistieke bevlogenheid en dat die keuze samenvalt met actuele thema's als geweld (*Booyaka! Booyaka!*, *Red Dough*), de zoektocht naar identiteit (*Shade*, *Diggydotcom*) en de risico's en uitdagingen van cyberspace (*Diggydotcom 1*, *2 en 3*). Hun statement is dat de mens een gefragmenteerde identiteit heeft - en ook mag hebben. Deze thema's worden vormgegeven met materialen en vormen uit bepaalde subculturen, zowel uit de alternatieve kunstscene als van ‘de straat’. Daarbij worden weinig taboes heel gelaten. Boston is niet bang om lelijk of extreem te zijn op het toneel. Zo had haar voorstelling *Razorblade Alley* expres ‘lelijke’ kanten: haar haren piekten naar alle kanten - geen mooi afrokapsel - en er werd geürineerd op het toneel. Dat is uitzonderlijk bij zwarte actrices, vindt zij zelf. *In Booyaka! Booyaka!* wordt een verkrachting gewroken door de placenta van een van de slachtoffers te gebruiken als ingrediënt in een maaltijd voor de verkrachter; een allusie naar Medea die haar kinderen als maaltijd aan Jason op laat dienen.

Afb. 15.3 Scene uit ‘Diggydotcom’ van Made in da Shade, 2001 (foto: Diana Wildschut)

In de voorstellingen is meestal geen zogeheten ‘vierde wand’ tussen publiek en acteurs: de spelers richten zich rechtstreeks tot het publiek. Aan het begin stellen zij zich bijvoorbeeld voor aan de toeschouwers en vertellen ze welke rol ze gaan spelen (*Diggydotcom*). In Booyaka! Booyaka! worden de toeschouwers in een fictionele situatie geplaatst, namelijk in een live radio-uitzending met een presentatrice die gasten ontvangt en reacties vraagt aan het publiek.

Het succes van de introductie van nieuwe beelden en klanken in het theater hangt af van het vermogen van de theatermakers om daarmee zoveel mogelijk ‘gebieden’ in het innerlijk van de mensen te raken en te activeren. Zij beogen een zo compleet en intens mogelijke ervaring te bewerkstelligen. Hedendaagse theatermakers zijn er, meer dan vroeger, op uit om zo'n theaterervaring te laten corresponderen met de ervaring die de werkelijkheid van nu bij mensen oproept. De vergelijking tussen de ‘kunstwerkervaring’ en de ‘werkelijkheidservaring’ wordt zo zinvoller en lukt beter (Blokdijk 1999, 23).

Ook de voorstellingen van Boston en Van Hinte spreken het publiek op meerdere zintuigen aan, onder andere door hun gebruik van materialen en elementen uit allerlei kunstdisciplines. De geschetste voorstelling *Razorblade Alley* is daarvan een voorbeeld. De kijkervaring wordt bij Made in da Shade vaak versterkt via het medium video dat steeds intensiever wordt gebruikt. Zo heeft de groep onder meer een nieuw interactief digitaal camerasysteem ontwikkeld, samen met Ruud Lanfermeyer van de opleiding New Media and Theatre Design aan de Hogeschool voor de Kun-

sten in Utrecht. Hun voorstellingen kenmerken zich ook door de vele herkenbare citaten uit films, muziek, beeldende kunst en krantenberichten. Zo is in *Diggydotcom 2.0* een gevecht op dezelfde wijze gestileerd als de gevechtsscène aan het slot van de film *The Matrix*: de machthebbers van de virtuele wereld worden op spectaculaire manier uitgeschakeld. Veel jongeren kennen deze film en herkennen de allusie dan ook direct, zoals blijkt uit hun reacties na deze voorstelling.

Maatschappelijk kader

Gevraagd naar hoe zij theater zien in de huidige maatschappij en wat zij bedoelen met ‘de straat’, zegt Van Hinte:

> Dat woord heeft verschillende verwijzingen en is voor ons heel positief. (...) Rufus Collins zei altijd: ‘Ik wil theater maken zoals de Kalverstraat eruit ziet.’ Dus theater voor een doorsnede van alle mensen en alle culturen in Amsterdam. ‘Straat’ staat ook voor de wereld buiten de gevestigde code. Het is een term uit de hiphop. Hiphop is niet zozeer alleen muziek; het is een hele cultuur ‘van de straat’: beeldende kunst en graffiti, dans, muziek. Rapper Chuck D van Public Enemy heeft gezegd: ‘Hiphop is de CNN van de zwarte jongeren.’ ‘De straat’ duidt op de gemixte cultuur van de grote steden.

Het publiek ‘van de straat’ heeft weinig op met het gevestigde theater, kent de traditionele theatercodes niet en beweegt zich in de alternatieve subculturen. Made in da Shade is er niet op uit om het nieuwe publiek de gebruikelijke theatercodes te leren, maar wil nieuwe voor hun publiek herkenbare codes ontwikkelen. De groep verzet zich tegen het beeld dat jongeren van nu geen culturele bagage zouden hebben. Van Hinte:

> Jongeren van nu hebben, ongeacht kleur of afkomst, een grote culturele bagage, vooral uit films. Ze hebben aan een halve verwijzing genoeg om te begrijpen waar het verhaal over gaat of naar welke laag je verwijst. Men spreekt veel over cultuurverpaupering, en die is er ook wel, zeker in literair opzicht in Nederland. Maar daar is wel iets voor in de plaats gekomen. Er is de Hong Kong-cinema, op Amerikaans filmgebied kent men heel veel symbolen, begrijpt men verwijzingen. (...) Het gaat mij ook om de codes in muziek en dans (...) omdat jonge mensen die veel beter kennen dan de traditionele theatercodes, zich erin herkennen en er van genieten. In de subculturen komen alle grote thema's voor, al is er wel een accent op de eenling tegen de gevestigde belangen, zoals in de film *Scarface*.

Een ander maatschappelijk aspect is de identiteit van groepen in de Nederlandse samenleving. In recente literatuur wordt identiteit niet meer gezien als een vast

gegeven, maar eerder als een spectrum van vertrekpunten van een individu. Terwijl migratie de identiteit complexer, ingewikkelder en rijker maakt, wordt de migrant in zijn nieuwe omgeving juist vaak gedwongen één positie te benadrukken, bijvoorbeeld zijn positie als lid van een etnische gemeenschap (Kehla Wirnkar 1999, 34). In de ontwikkeling van Boston en Van Hinte is er sprake van voortdurende beweging en van verzet tegen de vastgelegde posities in de strijd om de emancipatie van zwarte theatermakers *als groep*.

*Inter*cultureel theater is op de keper beschouwd theater dat nergens meer bij hoort. De hedendaagse gefragmenteerde identiteit wordt in de voorstellingen van Made in da Shade dramaturgisch gestalte gegeven in (bijvoorbeeld) de collagestructuur en in een veelvoud van taal en tekens, vormen en culturen. Made in da Shade doorbreekt bestaande verbanden en is actief op zoek naar nieuwe. Tot de initiatieven daartoe behoren de *Right about Now*-bijeenkomsten: feesten met performances en demonstraties van kunstenaars uit verschillende disciplines. Boston en Van Hinte willen met *Right about Now* laten zien dat veel jonge kunstenaars een soortgelijke ontwikkeling doormaken als zijzelf: zij trekken zich niets aan van labels, indelingen of afkomst en hebben het lef om tegen de aanvaarde norm in te gaan. De overeenkomsten in het materialiseren van die onafhankelijkheid zijn opvallend. *Right about Now* wil de communicatie tussen deze geestverwanten op gang brengen. Als je je onafhankelijkheid uitdraagt, aldus Van Hinte, ‘dan bewandel je een behoorlijk eenzame weg. De betekenis (...) van de hiphop en andere moderne muziek, de boodschappen die daarin zitten, dat zijn parallellen die je ertoe brengen om een dj of een schilder uit te nodigen om theater mee te maken.’

Maatschappelijk relevant is ook de erkenning die de theatermakers van Made in da Shade inmiddels als professionals hebben ontvangen: de groep werd in 1997 opgenomen in het Kunstenplan en daarmee structureel gesubsidieerd. Deze subsidie werd eveneens toegekend voor de periode 2000-2004.

Filosofisch kader van multiculturaliteit en multidisciplinariteit

Hoe kunnen deze ontwikkelingen in het *inter*culturele en *inter*disciplinaire theater filosofisch geduid worden? Er is een toenemende belangstelling van filosofen voor concrete kunstproducten. Kunstenaars en denkers werken samen, ook op institutioneel niveau, zoals in theatergroep Hollandia, waar dramaturgen als Blokdijk en filosofen als Oosterling nauw betrokken zijn bij het maakproces van de voorstellingen. Blokdijk en Oosterling publiceren daar ook over. Men probeert parallellen op te sporen tussen de tendens van cross-overs tussen verschillende (kunst)disciplines en de maatschappelijke ontwikkelingen geschetst in de vorige paragraaf. Oosterling constateert dat het begrip multiculturaliteit in het westerse denken meestal benaderd wordt vanuit het ‘oude’ identiteitsdenken (Oosterling 1999, 50; Oosterling 2000). Mensen en groepen zouden een statische identiteit hebben, multiculturaliteit

zou dan een veelheid van vaststaande identiteiten zijn. Ook het politieke beleid inzake de multiculturele samenleving baseert zich op gefixeerde identiteiten van individuen en groepen.

De kernvraag is of multiculturaliteit in het westerse denken een voortzetting zal blijven van de oude identiteitspolitiek (gezien als een *veelheid* van vaststaande identiteiten), óf dat het concept multiculturaliteit de spanning tussen altijd voorlopige identiteiten van groepen en individuen zal uitdrukken. Het blijkt moeilijk om verschillen niet te reduceren tot nóg meer identiteiten, maar om de relaties en spanningsvelden tussen die verschillen te zien. Zelfs binnen elk individu leven vele voorlopige, beweeglijke identiteiten: 'Op de keeper beschouwd weet niemand meer precies wat ie is en waar ie thuis hoort. Dat geldt niet alleen voor allochtonen, maar ook voor autochtonen. Ieder gaat op zijn eigen wijze met deze fragmentatie om' (Oosterling 1999, 31-32).

Made in da Shade probeert in zijn voorstellingen en feesten die spanning tussen de facetten van veelvormige identiteiten tot haar recht te laten komen. De veelvormigheid en kleurrijkheid van hun persoonlijke levensgeschiedenissen krijgt artistiek uitdrukking in hun samplende manier van theater maken. Zonder voorbehoud putten zij uit de vele culturen die zij in zichzelf opgeslagen weten, en uit de vele culturen die ze om zich heen zien.

Culturele diversiteit vraagt om een andere manier van denken, kijken en luisteren waarmee de westerse cultuur niet vertrouwd is: het blijkt heel moeilijk om de ander en het andere ook in onszelf te plaatsen. Dat bleek ook wel uit de reacties van de witte recensenten op de voorstelling *Shade*. Oosterling ziet de dynamische visie op diversiteit als een 'inter-esse', letterlijk een 'er tussen zijn':

> Er zijn in de kunstsector nieuwe vormen van letterlijke inter-esse geschapen. (...) Wat hier beoogd wordt, is een andere ervaring en sensibiliteit die niet door termen als edu- en infotainment worden gedekt. Het gaat er niet om het theater met alle mogelijke kunstgrepen onder de mensen te brengen, maar om de spanning die altijd heeft bestaan tussen kunst en het samenleven in een theatrale toonzetting te laten plaatsvinden: een culturele politiek van verschillen. Deze vorm van betrokkenheid gaat voorbij het traditionele engagement. Het is letterlijk interesse: een tussen-zijn en als zodanig is het een directe vorm van enter-tainment: een 'ertussen houden' (Oosterling 1999, 32).

Theatergroep Made in da Shade staat met haar voorstellingen en festiviteiten als *Right about now* midden in deze ontwikkelingen. Van Hinte:

> Als ik zelf terug kijk, zie ik waarom ik met mijn achtergrond zo de hiphop ben ingegaan: Ik heb het recht om te staan waar ik sta. Het recht om toe te eigenen. Het recht om te zeggen wat ik te zeggen heb. En dat is binnen Made in da Shade ook zo: we komen uit heel verschillende culturen, soms heel oude culturen, we hebben heel

> verschillende achtergronden die in die groep gewoon bestaan. Met z'n allen als gelijken. En je bagage - wat er ook in zit - is oké. Dat is de gemene deler, of liever: de common ground. (...) Dat idee is heel belangrijk en dat trof ik ook bij Marjorie aan. Dat gedoe of je buitenlander bent of Nederlander. Ik ben gewoon een Nederlandse Surinamer.

Boston: 'Ik zag dat als een voordeel: ik was een Surinamer die ook van *Ti Ta Tovenaar* wist. Het is mijn land, Nederland, ook al wilden anderen dat niet.'

Boston en Van Hinte hebben met hun acteurs de raad ter harte genomen die Rufus Collins in zijn rol van 'mother' aan zijn 'children' gaf aan het slot van *Shade*: 'Wie je bent en wie je wilt zijn, daar hebben anderen niets over te vertellen.' Immers, ondanks de overwegend negatieve reacties van witte recensenten op hun eersteling *Shade* - die konden hun verwijzingen (nog) niet herkennen of duiden -, zijn zij niet in de schaduw teruggetreden. Met verdubbelde energie zijn Boston en Van Hinte na *Shade* met hun acteurs doorgegaan hun gelaagde voorstellingen te maken, vol verwijzingen en citaten uit de subculturen. Hun sterke wil om theater te maken 'voor nieuwe tijden in oude steden', voor mensen van 'de straat' heeft hen naar het volle licht gedreven.

Maria P. van Bakelen

Eindnoten:

1 Tekst ontleend aan de folder van de voorstelling *Shade* (Archief Made in da Shade). Website www.shade.nl.
2 Tenzij anders vermeld zijn alle citaten afkomstig uit interviews met Boston en Van Hinte, gehouden in het voorjaar van 2002 door Maria P. van Bakelen.

Oktober 1994. Kader Abdolah ontvangt voor zijn verhalenbundel **De adelaars** *het Gouden Ezelsoor*.

16. Heimwee naar een land dat niet meer bestaat

> Als je uit je land vlucht, snijd je je wortels af. Dan neemt de wind je mee, soms hier-, soms daarnaartoe, soms naar een opvangcentrum. Ik moest ergens slapen, eventjes rust hebben (Abdolah 1993, 19).

Dit schrijft Kader Abdolah (1954) in zijn verhalenbundel *De adelaars* uit 1993. Op het moment van publicatie is Kader Abdolah vijf jaar in Nederland. Hij vlucht in 1985 uit Iran vanwege zijn betrokkenheid bij de linkse studentenbeweging, eerst tegen de sjah, later tegen Khomeiny. Door toedoen van een VN-commissie belandt hij uiteindelijk in Nederland. Hier wil hij zijn werkzaamheden als schrijver weer oppakken. Aanvankelijk kiest hij ervoor dat in het Perzisch te doen, maar al snel begrijpt hij dat hij in zijn nieuwe land met de Nederlandse taal en cultuur aan de slag moet. Hij begint met het lezen van Harry Mulisch, maar leert de taal uiteindelijk het best aan de hand van Annie M.G. Schmidt. Tegenwoordig is Abdolah een pleitbezorger van de Nederlandse literatuur en staan in zijn boeken verwijzingen naar auteurs als Slauerhoff, Multatuli, Couperus, Bloem, Nescio en Judith Herzberg. Daarnaast introduceert hij bij de Nederlandse lezers schrijvers uit zijn eigen Perzische cultuur zoals Hafez, Khayyam, Taher en Farahini.

De komst van Kader Abdolah in de Nederlandse literatuur is een doorbraak te noemen. *De adelaars* ontvangt het Gouden Ezelsoor 1993 voor het best verkochte debuut. Zijn tweede boek, *De meisjes en de partizanen*, komt terecht op de longlist van de AKO-prijs en is aanleiding voor het toekennen van het Charlotte Köhler-stipendium, een aanmoedigingsbeurs van tienduizend gulden voor de meest veelbelovende auteur van het moment.

Met Kader Abdolah verschijnt een auteur op het toneel die in eenvoudige bewoordingen Nederland beschrijft vanuit het perspectief van de vluchteling. In *De adelaars* wordt de lezer een kloof tussen twee werelden gewaar, die nauwelijks te overbruggen lijkt. Zo krijgt de getraumatiseerde Iraanse vluchtelinge in het verhaal

‘Zij moest haar verhaal nog vertellen’ na haar verblijf in het asielzoekerscentrum een flatje toegewezen. Ze kan de reis naar de buitenwereld echter niet aan en na een paar weken staat ze weer op de stoep van het opvangcentrum waar ze zich thuis had leren voelen. De nachtportier begrijpt de ernst van haar situatie niet. Hij kan zich de wanhoop van de vrouw in het geheel niet voorstellen en houdt zich staande met verwijzingen naar de bureaucratische regels. Ze mag niet terugkeren. Als ze weigert te gaan en uiteindelijk rust zoekt in wat haar eigen kamer was, komt de politie en wordt ze in een dwangbuis afgevoerd. In het verhaal ‘Een ochtend in het opvangcentrum’ beschuldigen enkele Vietnamese families een landgenoot van spionage. In eigen land was deze Vietnamees volgens hen politiek fout. Een groepje Vietnamese mannen neemt het recht in eigen hand en wil de vermeende verrader aanvallen. De tolk roept nog wanhopig dat de Nederlandse norm zoiets niet toestaat: ‘Jullie mogen hem niet slaan. Dat is hier strafbaar.’ Ook in dit geval moet de politie ingrijpen.

Het zijn beide verhalen waarin vluchtelingen nog erg bezig zijn met hun eigen wereld en daarvoor weinig begrip vinden bij de Nederlanders. Er is een onoverbrugbare kloof tussen beide werelden. Ondanks deze schijnbaar onoverbrugbare kloof, spiegelen de twee werelden elkaar in Abdolahs verhalen geregeld. In het verhaal ‘De rode wijn’ treurt een Nederlandse oude man in de kroeg om zijn dode geliefde. Het verhaal van de oude man wekt bij de verteller herinneringen op aan zijn eigen Iraanse opa die ‘onrein’ stierf omdat hij rode wijn dronk met een foto van een mooie vrouw in zijn handen. De geheimen van de oude man en van de hoofdpersoon fungeren als elkaars spiegelbeeld. In een ander verhaal (‘De witte schepen’) roept een langstrekkende carnavalsstoet het beeld op van het Omar Koshan-feest, een feest tegen vreemdelingen, een feest van sjiieten tegen soennieten. Zo vermengen zich elementen van de huidige Nederlandse context met de cultuur uit het verleden van de verteller.

Verhalen als schuilplaats

Kader Abdolah is een vluchtelingauteur. Dat betekent dat zijn status als vluchteling voor een deel de ontwikkeling van zijn literatuur heeft bepaald. In het algemeen kan men stellen dat een persoon die zijn land moet ontvluchten en terechtkomt in een vreemde cultuur, een traumatische ervaring ondergaat. Meestal doorloopt de vluchteling drie fases: de eerste fase kenmerkt zich door het breken met het oude huis met de vlucht als opluchting; in de tweede fase volgt op de opluchting het gevoel van leegte, de desoriëntatie, het gebrek aan houvast en het teruggeworpen zijn op jezelf; ten slotte gaat het in de derde fase om het hervinden van het zelfvertrouwen, zodat de leegte weer ruimte wordt (Hollands 1998, 110-112).

Deze fases zijn herkenbaar in de ballingenliteratuur. De romans kennen vaak een autobiografisch karakter. De vluchtelingenauteurs thematiseren in hun eerste werken meestal het land van herkomst en de reden van het vertrek. Daarna zal het

accent verschuiven naar de vervreemding in het nieuwe vaderland en het vinden van een plaats in de nieuwe context. Typerend voor dit proces is de worsteling met de identiteit. De vluchteling moet in de eerste plaats zien te overleven in die andere, vaak onbegrepen en begriploze cultuur. Hij behoudt het contact met zijn wortels, maar zal tegelijkertijd open moeten staan voor nieuwe ervaringen, op weg naar een nieuwe identiteit. Dit maakt deel uit van de door Marlie Holland beschreven derde fase. Voor sommige vluchtelingenauteurs werkt het schrijven therapeutisch. Niet zelden gebruiken deze auteurs het schrijven om hun eigen ervaringen te verwerken. Zij trachten door middel van een zoektocht een nieuwe identiteit te vinden. Daardoor is deze literatuur veelal intrinsiek geëngageerd. ‘Ze schrijven niet per se minder artistiek, maar niet alleen met artistieke pretenties’, schrijft Bert Paasman (Paasman 1999, 332).

Wanneer een vluchtelingauteur openstaat voor nieuwe ervaringen, zal hij reflecteren op de samenleving waarin hij terecht is gekomen. Pas als dat gebeurt ontstaat een ontmoeting tussen verschillende culturen. Ben Okri spreekt daar van een kruisbestuiving, waardoor zekerheden verdwijnen en een minder omlijnde nieuwe vorm van cultuur kan ontstaan (Hollands 1998, 8). Salman Rushdie noemt de ballingschrijvers in deze zin het symbool voor het moderne schrijverschap, omdat schrijvers die tussen verschillende culturen in manoeuvreren vaak tot nieuwe beelden komen (Rushdie 1992, 21).

In het werk van Kader Abdolah vinden we veel kenmerken van vluchtelingenliteratuur terug. Thema's als ontheemding en heimwee domineren zijn werk. De personages in zijn verhalen willen terug, maar weten tegelijkertijd dat zij zich in het land van herkomst nooit meer thuis zullen voelen. In *De adelaars* gaat het vaak om desoriëntatie, het verloren zijn in het nieuwe land, de verschillen in beleving en interpretatie van alledaagse gebeurtenissen. Het engagement is daarbij heel persoonlijk gemaakt, zoals in de verhalen over de getraumatiseerde Maria en de Vietnamezen in het opvangcentrum. In zijn latere werk is de auteur gericht op het aanwenden van nieuwe mogelijkheden. Hij heeft een identiteit ontwikkeld die op zowel de oude als de nieuwe cultuur is geïnspireerd. Dat proces culmineert voorlopig in de roman *Spijkerschrift* (2000).

Wonend in een Nederlandse nieuwbouwwijk ontcijfert de verteller het onleesbare spijkerschrift van zijn vader, de doofstomme tapijtenvlechter Aga Akbar. Daarmee beschrijft hij het kleurrijke leven van zijn ouders op het Iraanse platteland. Hij doet dat vanuit zijn thuis, Nederland. Zo schrijft hij niet meer ‘in Nederland’, maar ‘bij ons’. Tevens koppelt Abdolah in deze roman de Nederlandse en Perzische cultuur aan elkaar. In het begin van het boek staat een verwijzing naar de oudste overgeleverde zin in het Nederlands en die verbindt hij met een Iraanse naam: ‘Alle vogels waren al met hun nesten begonnen, behalve Aga Akbar’ (Abdolah 2000, 54). Hij verwijst naar Perzische auteurs als Omar Khayyam en Ramin Farahani, maar ook naar Bloem en Multatuli. De politieke vluchteling hervindt zich in een stadje aan de IJssel, bewust van de tand des tijds, die niets onaangeroerd laat en ook het

nieuwe eens oud zal maken: ‘Alles verdwijnt op den duur, als je maar lang genoeg wacht’ (Abdolah 2000, 269).

Voor Abdolah zijn de verhalen een schuilplaats, een dak boven het hoofd. ‘Op mijn voorhoofd staat niet anders dan “vlucht” geschreven en “eeuwig heimwee”’ (Abdolah 1995, 25). Tegelijkertijd biedt het schrijven de mogelijkheid om een eigen plek te veroveren in die nieuwe wereld. Hij creëert in zijn verhalen een eigen ruimte, een synthese tussen zijn twee werelden. Abdolah gebruikt daarbij bewust de Nederlandse taal als middel. Zijn meestal korte zinnen zijn haast mysterieus. Het zijn de koele observaties van de buitenstaander die een indringend beeld van de Nederlandse samenleving geven. De taal is eigen, mede omdat hij gebruik maakt van Perzische beeldspraak en mythes, en omdat hij sprookjes uit de Perzische cultuur in zijn Hollandse observaties weeft. Zelf zegt hij dat hij de Perzische beeldspraak proeft om daar de Nederlandse taal mee te verrijken. De worsteling met de adoptietaal zorgt, zoals Janet Luis in *NRC Handelsblad* signaleert, voor verrassende woordcombinaties, zoals ‘beroerde glimlach’ (Luis 1997). Langs de IJssel duiken in de verhalen slangen uit de rivier van zijn jeugd op of doemen plotseling Iraanse figuren als Zahib de Verstopper op.

De republiek der letteren

De literatuur van vluchtelingauteurs is een literatuur met duidelijk eigen inhoudelijke kenmerken, die vraagt om een eigen benadering. Veel ballingauteurs schrijven in het Nederlands, een taal die ze zich na hun vlucht eigen hebben gemaakt en die deel uitmaakt van hun nieuwe identiteit. Critici worstelen hier vaak mee. Moeten ze de auteur welwillend benaderen, omdat deze een hele prestatie levert door in een voor hem of haar vreemde taal te schrijven? Welke literaire normen kan men voor hun boeken hanteren? Tijdens de Boekenweek 2001 waarin het thema ‘Land van herkomst’ centraal stond, kwamen dergelijke vragen expliciet aan de orde. Zo verwijt Michaël Zeeman uitgevers dat ze ook werk zonder literaire kwaliteit publiceren en critici dat ze het niet aandurven deze romans met de maat van literatuur te beoordelen (Zeeman 2001). Volgens hem balanceert de kritiek zelfs op de grens van angst en racisme. De auteurs beschrijft hij als gevangenen die zich de hen opgedrongen situatie mokkend laten welgevallen. Zeeman en in zijn kielzog Marcel Möring gaan daarbij uit van eenduidige maat om literatuur te beoordelen. Möring stelt bijvoorbeeld in *Vrij Nederland* dat de ‘èchte’ schrijvers maar uit één land komen: de republiek der letteren’ (Möring 2001). Schrijvers ontlenen volgens hem daaraan hun identiteit. De taal die zij spreken is dan niet belangrijk, evenmin als de taal waarin zij schrijven. Dit veronderstelt een universele visie op wat goede literatuur is. Je zou dat, zoals Edward Said doet in zijn boek *Culture and imperialism*, een vorm van westers cultuurimperialisme kunnen noemen. ‘De westerse auteur behoort automa-

tisch tot het domein van de universaliteit. Het zijn de anderen die dat ook moeten zien te bereiken', citeert hij Chinua Achebe (Said 1993, 277).

Niettemin wordt in het geval van Kader Abdolah door critici direct het bijzondere van zijn schrijverschap erkend. In *Vrij Nederland* spreekt Marnel Breure over een kleine revolutie in de Nederlandse letteren (Breure 1994). Xandra Schutte schrijft in *De Groene Amsterdammer*: 'Kader Abdolah is een van de weinige ballingen die een aangrijpend beeld geven van vluchtelingen in een hen volkomen onbekende wereld' (Schutte 1995). Het is met name Abdolah's taalgebruik dat imponeert. Het feit dat de auteur zich in korte tijd in het Nederlands heeft leren uitdrukken, wekt bewondering. Dat neemt niet weg dat zijn verhalen met literaire criteria worden beoordeeld. De kale taal en zorgvuldig gekozen woorden zorgen volgens de critici voor een verrassend effect: het zijn bezweringen bijna, die de indruk wekken alsof ze met een steen in de keel zijn geschreven. Bij de eerste romans verhullen de recensenten hun eventuele kritiek met de mantel der liefde. Later komen de serieuze kritiekpunten aan de orde. Te vaak blijkt de auteur dan te verdrinken in 'sentimentele boodschapperigheid' (Peters 1995) en de Hollandse personages, zo klaagt men, worden nergens van vlees en bloed. Zoals Frank Kools het in *Trouw* verwoordt: 'Soms leggen ze teveel uit of zijn zelfs ronduit pathetisch ("de zielige asielzoeker")' (Kools 1997).

Niettemin wordt Abdolah in brede kring gezien als een aanwinst voor de Nederlandse literatuur. In praktisch alle recensies betrekt de criticus de achtergrond van het vluchtelingschap bij de beoordeling. Na zijn vijfde roman, *Spijkerschrift* (2000), groeit Abdolah uit tot het symbool van de ideale asielzoeker, de intellectueel die volop participeert in het Nederlandse literaire circuit.

Kader Abdolah is de eerste vluchtelingauteur die zo opvallend succesvol is. Na hem komen er andere schrijvers die doorbreken. De romans *Abessijnse kronieken* van Moses Isegawa en *Het lelietheater* van Lulu Wang krijgen veel voorpubliciteit en zijn daardoor al voor de officiële verschijning een hype onder het Nederlandse lezerspubliek. Er wordt zelfs gesproken van een hype van de schrijver in ballingschap. Abdelkader Benali constateert in *Vrij Nederland*: 'De uitgevers baten het exotisme plat uit, waar het publiek massaal voor valt, en wat in de boeken als typisch wordt voorgesteld is eigenlijk een afgestoft cliché' (Benali 1999).

Toch is die aandacht pas iets van de laatste tien jaar. Daarvoor bestond nauwelijks aandacht voor ballingenliteratuur met een vergelijkbare thematiek. Deze wending is veroorzaakt door een aantal factoren. De maatschappelijke ontwikkeling is er één van. In cultureel opzicht groeit het inzicht dat het bestaan van verschillende subculturen in één samenleving waardevol kan zijn. De groeiende aandacht kan niet los gezien worden van de grotere belangstelling voor migrantenliteratuur in het algemeen. Begin jaren negentig verschijnt veel literair werk van met name de tweedegeneratie Marokkanen, Turken en Surinamers. Er wordt dan nauwelijks meer een generiek onderscheid gemaakt tussen het werk van migranten of asielzoekers. In de decennia daarvoor stond de ballingenliteratuur echter als een moeilijk hanteerbaar genre in de literatuurgeschiedenis apart.

De identiteitsworsteling van Oost-Europese ballingen

Zo hebben de Oost-Europese ballingauteurs in tegenstelling tot Abdolah indertijd in Nederland geen doorbraak weten te bewerkstelligen. Deze auteurs behoren tot de eerste groep vluchtelingen die na de Tweede Wereldoorlog naar Nederland kwam. Het grootste deel van deze ballingen was afkomstig uit Tsjecho-Slowakije en Hongarije, maar ook uit Roemenië, Polen, Litouwen en Rusland vestigden vluchtelingen zich in Nederland. Onder hen bevonden zich drie auteurs die wat meer literaire aandacht voor zich wisten op te eisen. Dat waren Jana Beranová (1932), Vera Illés (1945) en Jan Stavinoha (1945). In hun werk domineerde aanvankelijk sterk het thema van de ballingschap, net als bij Kader Abdolah.

Beranová en Illés beschrijven in een autobiografische roman hun komst naar Nederland en hun worsteling met het ontheemd zijn. In beide romans lukt het de vrouwen om een plaats in die andere maatschappij te veroveren, al verandert dat niets aan hun verscheurdheid. De literatuur is de zoektocht naar een identiteit die ergens tussen Nederland en het land van herkomst ligt, waarbij het land van herkomst steeds verder weg lijkt te raken. De Hongaarse Illés schrijft in haar *Kind van een andere tijd*:

> Ik kan mijn leven niet terugdraaien. Evenmin heb ik de vrije keuze om te onderzoeken wat een leven in Hongarije mij nu zou bieden. Ik zou er een vreemde blijven, met andere herinneringen, gevormd door andere ervaringen dan mijn generatiegenoten. Het verschil waardoor ik mij van de Nederlander onderscheid is uiteindelijk toch kleiner en gemakkelijker te verbergen (Ill'es 1992, 170).

De worsteling met de ontheemding komt vooral tot uiting als Beranová en Illés hun ouders portretteren. Met name voor de oudere generatie blijkt het moeilijk om te wennen aan het nieuwe land. De oudere generatie komt niet uit de fase van de desoriëntatie. Over de dood van haar vader dicht de Tsjechische Jana Beranová in Tussen de rivieren: ‘Wat weg is, is weg/ maar soms duurt het lang/ voor het echt weg is’ (Beranová 1999, 16). Dezelfde zin komt voor in haar eerder gepubliceerde autobiografische romandebuut *Nu delen we een geheim* (1992). Dan heeft de zin betrekking op het jonge meisje dat afscheid neemt van haar land en dat al het vertrouwde nooit meer terug zal zien. Het jonge meisje weet vervolgens een plaats in de nieuwe maatschappij te veroveren. Haar ouders daarentegen kunnen maar moeilijk aarden in het nieuwe land. Eenzaamheid en vervreemding zorgen uiteindelijk voor de zelfgekozen dood van beiden. Het politieke wordt in dit boek heel persoonlijk:

> Het verdriet zette zich bij hem vast in de keel. Niet als een mes, maar als een gezwel dat almaar verder zou woekeren. Kankerverdriet. En hoe sterker het hem de keel dichtkneep, hoe harder hij mijn hand drukte. Op de dag af dertig jaar na de communistische staatsgreep sloeg haar lot stuk op de Rotterdamse keien. En wie was

> schuldig? Het raderwerk van wereldsystemen. Niemand dus, want in wereldsystemen met afstandsbediening is niemand verantwoordelijk (Beranová 1992, 104).

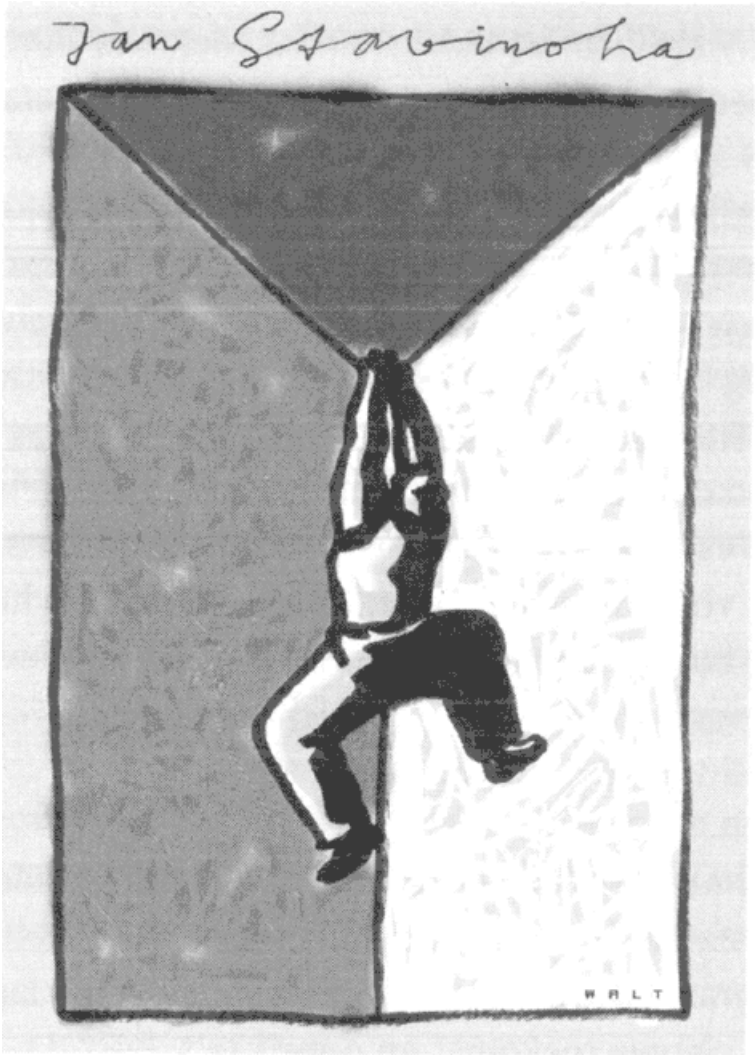
Critici betrekken de afkomst van de auteurs sterk bij de beoordeling. De weinige recensies die over Beranová's en Illés romans verschijnen, zijn gematigd tot redelijk positief. Christel Jansen vindt de roman van Beranová een bewijs van assimilatie, zij spreekt van de balling die voor de tweede maal geboren wordt (Jansen 1993). De recensente heeft moeite met het wollige taalgebruik, maar verzacht die kritiek omdat het zo knap is dat de schrijfster in een tweede en aangeleerde taal schrijft.

In de beoordeling van Illés' boek ligt het accent op het assimilatieproces van de balling. De aandacht voor de autobiografische aspecten in het verhaal overheerst, zodat een visie op de literariteit van de roman ontbreekt. ‘Een fascinerende verantwoording van een leven’, schrijft J.A. Dautzenberg in *de Volkskrant* (Dautzenberg 1992). Doeschka Meijsing schrijft in *Elsevier*:

> Het boeiende van het boek is dat met nuchterheid en zonder enige pathetiek een verbijsterende constatering wordt gedaan waaraan Europa steeds meer zal moeten wennen: een immigrante voelt zich nooit thuis, noch in het land van herkomst, noch in het land van de nieuwe toekomst en ontwikkelt, juist daardoor, een genadeloos intelligente blik op beide landen (Meijsing 1992).

Schrijven de twee vrouwen levensverhalen, de Tsjechische Jan Stavinoha profileert zich meer als een auteur van vrolijke, hilarische verhalen. Zijn debuut *Praagse dixieland* (1982) is een verhalenbundel over het alledaagse Praagse leven, in de geest van *De brave soldaat Svejk*. Toch speelt zijn achtergrond als vluchteling wel degelijk een rol. De mensen uit zijn verhalen houden zich op een ontroerende, geestige of vindingrijke manier staande in een gesloten samenleving zonder dat de verhalen expliciet maatschappijkritisch zijn. Zijn tweede roman *In goede handen* (1984) speelt zich af in Nederland en verhaalt over de tragikomische lotgevallen van een gedesoriënteerde Tsjechische immigrant. Stavinoha's stijl vertoont in de behandeling van deze thematiek parallellen met die van Kader Abdolah. Beiden tonen zich de beschouwer op afstand.

Evenals Abdolah schetst Stavinoha een ironisch beeld van de Nederlander die de vluchteling bijstaat. Zo zegt de vrouw van de vereniging Mensen In Nood op huisbezoek: ‘Ik kom u vertellen dat u niet alleen in de wereld staat. Ons thuis is ook úw thuis. Hier heerst vrijheid en wij willen die vrijheid graag met anderen delen’ (Stavinoha 1984, 20). Die vrijheid blijkt echter van korte duur als ze op het vuur eekhoorntjesbrood uit de vrije natuur ontdekt, waarvan de vluchteling naar oud Tsjechisch gebruik een saus heeft gemaakt. Wilde paddestoelen zijn volgens de vrouw gevaarlijk en daarom dwingt ze hem het spul uit te spugen. ‘Je schijnt te vergeten dat je in een ander land bent. Je kunt hier niet alles eten wat je dáár deed!’ (Stavinoha, 1984, 23).



Afb. 16.1 ‘Jan Stavinoha’, getekend door Walter van Lotringen in 2001 (foto: collectie van de kunstenaar)

Jan Stavinoha wordt van de drie auteurs het meest expliciet gewaardeerd om zijn literaire gaven. Hij heeft een oeuvre van acht boeken opgebouwd. Aanvankelijk gaan zijn boeken over het Praag dat hij verliet en over de desoriëntatie van de vluchteling. Meer nog dan Abdolah zoekt hij in zijn latere werk thema's die niets met zijn Tsjechische afkomst te maken hebben. Zijn vijfde boek, *Aroma*, is de eerste roman waarin zijn geboorteland niet wordt genoemd. Stavinoha doet zijn uiterste best om een schrijver uit de Nederlandse republiek der letteren te zijn. Hij zegt zelf dat zijn stijl meer past in de Nederlandse traditie van Carmiggelt en Elsschot dan in de Tsjechische van Havel of Kundera (Zoon 1989). In *Vrij Nederland* schrijft hij: ‘Mijn taalhandicap heb ik uiteindelijk in mijn voordeel veranderd, want doordat ik vaker en dieper moet ploeteren, is mijn gewas krachtiger geworden’ (Stavinoha 2001).

Stavinoha ontkomt in de receptie echter niet aan zijn achtergrond. Zijn beste werk speelt zich af in het Tsjechië van voor 1968. En ook al zijn de boeken niet direct politiek, ze krijgen door de achtergrond van de auteur wel een politieke connotatie. Zijn roman *Aroma* gaat over Nederlanders. Maar de wijze waarop hij de hoogmoedige, op encyclopedische kennis steunende Nederlander beschrijft, wordt

door de recensenten gezien als een portret van de Nederlander specifiek vanuit Tsjechisch perspectief.

Waar Abdolah een gevierd auteur wordt, blijven de romans van andere Oost-Europese schrijvers onderbelicht. Positieve kritieken leiden niet tot een grote

belangstelling bij de lezers. De uitgevers zien er ook weinig brood in deze groep extra te stimuleren. Blijkbaar zat de Nederlander niet te wachten op vluchtverhalen uit het Oostblok en een beschrijving van de eigen samenleving door de ogen van een Tsjech of een Hongaar.

Latino's houden vast aan eigen groep

Een soortgelijk verhaal gaat op voor de Latijns-Amerikaanse ballingen in Nederland. In de jaren zeventig vluchten vele Chilenen, Argentijnen en Uruguyanen vanwege dictaturen naar ons land. De culturele en sociale betrokkenheid met deze ballingen is aanvankelijk groter dan die met de Oost-Europeanen. De val van Allende is een veelbesproken thema, de muziek van Victor Jara enorm populair en de vluchtelingen manifesteren zich met grote muurschilderingen. De *Canto General* van Pablo Neruda kent voor een dichtbundel enorme verkoopcijfers. Vluchtelingenauteurs als Ariel Dorfman (Chili) en Miguel Bonassa (Argentinië) krijgen een Nederlandse vertaling die gretig aftrek vindt.

In Nederland manifesteren zich evenwel niet veel auteurs uit deze groep vluchtelingen. De groep blijft zich relatief hechten aan de eigen gemeenschap en gebruikt het Spaans als voornaamste taal. Zij blijven in Nederland gedesoriënteerd en kunnen maar moeilijk een nieuwe identiteit hervinden. ‘Er liggen kilometers/ tussen mijn beide oren’, schrijft de Chileen Ricardo Cuadros (1955) in het gedicht *Een droom* (Cuadros 1993, 31).

Het geworteld zijn in de eigen cultuur en de eigen geschiedenis zijn ook de voornaamste thema's van twee schrijvers die hun werk weten te publiceren bij een redelijk grote uitgeverij. *De eerste fakkels* van de Argentijnse Ana Sebastián (1948) is een autobiografische terugblik op haar vlucht uit Argentinië. Samen met een televisieploeg van de VPRO gaat ze terug naar Buenos Aires en het verhaal beschrijft in lyrische flashbacks hoe ze ooit bij de guerrilla terecht is gekomen. Dominant is de heimwee naar de vrienden, het leven van toen en het land dat niet meer bestaat.

Ook *Een onmogelijke herinnering* van de Chileen Leo Serrano (1952) is een terugblik op de strijd in het vaderland vanuit het perspectief van de moeizame aanpassing in het nieuwe land. De hoofdpersoon beleeft het verleden telkens opnieuw, maar beseft tegelijkertijd dat zijn vrienden dood zijn en dat het huidige Chili hem niets te bieden heeft. De vreemde cultuur waarin hij is terechtgekomen, wijst hij echter ook af met als gevolg een sterk gevoel van nuttelоosheid en een cynische houding ten aanzien van politieke solidariteit.

> Soms teneergeslagen, zei hij bij zichzelf, met gebruikmaking van de meest strikte logika, dat de doden dood waren en dat de enige verstandige houding was ze in hun graf te laten rusten en hun spoken niet op sleeptouw te nemen langs de Nederlandse kroegen (Serrano 1988, 114).

Zowel bij Serrano als Sebastián is de afstand tot de Nederlandse samenleving voelbaar. Dat leidt, anders dan bij Abdolah, niet tot nieuwe, maar eerder tot clichématige beelden van het Nederland met zijn knorrige weer, het onbeholpen engagement, zijn stijve dansers, de slechte hygiëne en de onvermijdelijke belangstelling voor de walletjes. Deze kritiek komt ook tot uiting in de weinige recensies van beide boeken. Klaas Wellinga is in *De Groene Amsterdammer* welwillend over de *De eerste fakkels*, maar toont zich kritisch over het literaire gehalte. Hij noemt het een 'loszandig gestruktureerd boek' en 'te gemaakt poëtisch' (Wellinga 1988). Daartegenover vindt hij het boek van Serrano 'een goed gekonstrueerde, soms spannende roman' die zelfs aan Vargas Llosa doet denken. Ook Maarten Steenmeijer noemt *Een onmogelijke herinnering* in *Vrij Nederland* een boek met allure, vol met knipogen naar García Màrquez. De kritiek richt zich bij hem op het typische machismo. 'Wil Serrano het machismo in zijn hemd zetten of is bij hem de wens de vader van de gedachte', vraagt Steenmeijer zich af (Steenmeijer 1988).

De literatuur van Latijns-Amerikaanse vluchtelingen steunt sterk op de beleving van het verleden. Niet alleen schrijven de auteurs in het Spaans, ook inhoudelijk ligt het accent op de belevenissen van toen. De ontreddering en ontworteling zijn relatief groot en dit maakt de acceptatie van Nederland als nieuwe thuisbasis moeizaam. Daarentegen zijn de boeken wel geschreven voor het Nederlandse publiek. 'Ik verkeer in een schizofrene situatie. Ik schrijf voor een publiek dat niet mijn eigen taal spreekt. Maar ik kan hun taal wel verstaan', zegt Sebastián in een interview met *NRC Handelsblad* (Mulder 1991).

Variëteit aan nationaliteiten

Op het moment dat Kader Abdolah zich manifesteert als schrijver, is het begrip vluchteling niet meer zo gekoppeld aan een bepaalde groep. Waren de ballingen uit Oost-Europa en Latijns-Amerika nog direct als groep herkenbaar, vanaf de jaren tachtig wordt de vluchtelingenstroom meer diffuus. Sommige vluchtelingen ontvangen van de Nederlandse staat een uitnodiging, andere doorlopen een ellenlange procedure, die moet bepalen of zij werkelijk voldoen aan de criteria voor politieke vluchtelingen of dat zij hierheen kwamen om economische redenen of om anderszins hun geluk te zoeken. De migranten en asielzoekers zijn afkomstig uit gebieden als Iran, Irak, Somalië, Soedan, Oeganda, Koerdistan, Vietnam, Afghanistan en het voormalig Joegoslavië.

De literatuur weerspiegelt deze variëteit aan nationaliteiten en culturen in de publicatie van verzamelbundels met gedichten en verhalen van asielzoekers. De bundels worden uitgegeven door Stichting Vluchteling of COS Gelderland, een centrum voor internationale samenwerking. Het doel is niet in de eerste plaats literair, maar gericht op integratie. 'De schrijvers dragen bij aan een genuanceerd beeld over henzelf, over wie ze zijn, wat hen beweegt en waarom ze hier zijn', aldus de minister

voor Grote Steden- en Integratiebeleid, Roger van Boxtel, in het voorwoord van een van die bundels (Qader e.a. 2000).

Kader Abdolah figureert veelvuldig in de verhalenbundels en opent daarmee mogelijkheden voor de receptie van andere vluchtelingauteurs. Wie als geen ander van de toenemende belangstelling voor het werk van ballingen profiteert is de Chinese Lulu Wang (1960). Haar debuut *Het lelietheater* uit 1997 verschijnt in veertien landen en alleen in Nederland worden al meer dan een half miljoen exemplaren verkocht. Ook haar romans *Het tedere kind* (1999) en *Seringendroom* (2001) vinden veel aftrek. Wang komt in 1986 als docente Chinees naar Nederland. Formeel is ze geen vluchteling, maar haar roman *Het lelietheater* draagt wel sporen van ballingenliteratuur. Het is een autobiografische terugblik op een tijd van politieke onderdrukking in China tijdens de Culturele Revolutie en een zoektocht naar de eigen identiteit. Het boek beschrijft haar persoonlijke verwerking van het leven in een Chinees opvoedingskamp.

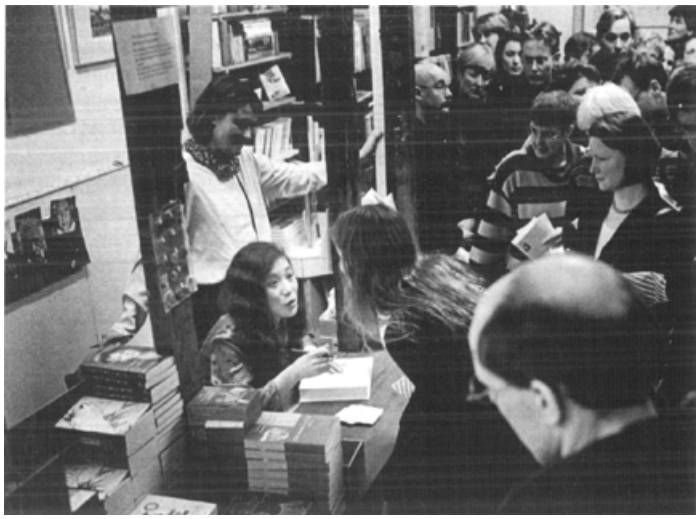
> Met *Het lelietheater* was ik de spreekbuis van degenen die de culturele revolutie in China niet hebben overleefd, of slechts op het nippertje en nu te beschadigd, te verdrietig of te gek zijn om het zelf te vertellen,

zegt ze in een interview in het *Haarlems Dagblad* (Hakkert 1999).

Net als Kader Abdolah zoekt ook de Chinese schrijfster Lulu Wang (1960) naar de combinatie van het sobere van de Nederlandse taal met het beeldende van de eigen taal. Ze noemt haar proza halfbloedjes. De halfbloedjes van Wang leiden tot een beeldspraak die zeker vernieuwend genoemd kan worden, maar vaak ook mank gaat of verwrongen overkomt. Het slapen gaan beschrijft ze bijvoorbeeld poëtisch als: ‘De koolzwarte nachtgordijnen die over het landschap waren gedrapeerd, dempten de drukte en het kabaal tot een slaapverwekkend niveau’ (Wang 1999, 93). Ergens anders schuiven mensen ‘naar het verblufte puntje van hun stoel’. Waar de critici Abdolah's taalgebruik een aanwinst voor de Nederlandse literatuur noemen, vallen de recensenten over Wangs bloemrijke taalgebruik. ‘De stijl is onverteerbaar slecht en smakeloos’, vat Takken de kritiek van zijn collega's samen (Takken 1999).

Lulu Wang mag bijzonder populair zijn bij de lezers, bij de recensenten is ze dat zeker niet. Vooral de ontvangst van haar tweede boek is zonder meer dramatisch te noemen. Zelden is een boek zo systematischer afgekraakt. ‘Wang valt van voetstuk’, kopt het *Algemeen Dagblad* (Schenke 1999), *Volkskrant*-recensent Willem Kuipers klaagt dat het boek zijn weekend heeft verpest (Kuipers 1999) en *NRC*-columniste Elsbeth Etty is het meest uitgesproken door haar stuk te eindigen met de woorden: ‘Koop het niet, tenzij u graag wilt worden opgelicht’ (Etty 1999).

Deze negatieve tendens is opmerkelijk. Dat komt deels door de wijze waarop Lulu Wang in de media is gelanceerd. Haar uitgever Vassallucci brengt de mediagenieke schrijfster slim op de markt met veel exclusieve interviews op radio en tv. Haar onvermoeibare signeersessies en tournees langs bibliotheken maken haar



Afb. 16.2 Lulu Wang signeert onder grote belangstelling haar debuut ‘Het lelietheater; een jeugd in China’, bij boekhandel de Tribune in Maastricht in 1997. (foto: Hollandse Hoogte/Chris Keulen).

daarnaast uitzinnig populair bij de (veelal vrouwelijke) lezers. De Nederlandse critici houden niet van zo'n overdadige exposure.

Toch speelt er meer. De auteur beweert met *Het Lelietheater* ‘de pijn, het verdriet, de twijfel en de worsteling weer te geven van mensen die met kindermisbruik te maken hebben gehad’ (Hakkert 1999). De plastische beschrijving van seksueel misbruik botst echter met de conventies hier te lande en doet de critici te veel denken aan pornografisch getinte verhalen. ‘Verkrachting heeft in dit boek een verstrooiende functie’, schrijft Annemiek Neefjes in *Vrij Nederland* (Neefjes 1999). Incest is in Nederland een gevoelig en zwaar thema dat een omzichtige benadering behoeft.

Kader Abdolah en Lulu Wang zijn de meest succesvolle vluchtelingenauteurs. De derde op die ranglijst is Moses Isegawa (1963). Het voornaamste verschil is dat hij zijn internationale bestseller *Abessijnse kronieken* (1998) in het Engels schrijft, ook al verschijnt het boek eerst in het Nederlands op de markt. Het is zelfs zo dat niet de oorspronkelijke tekst, maar de Nederlandse uitgave de basis vormt voor de officiële Engelse vertaling.

De kronieken kunnen worden gelezen als een verwerking van de traumatische herinneringen aan het opgroeien in de harde wereld van het dictatoriale Oeganda. Uiteindelijk mondt die periode uit in de vlucht naar Nederland. De kronieken zijn geconstrueerd als een soort schelmenroman in de Afrikaanse verteltraditie: je tuimelt van de ene anekdote in de andere. Het boek schuurt daarbij tegen de politieke

realiteit aan. Alles draait om het verwerven en uitoefenen van macht. Dat geldt eveneens voor het laatste hoofdstuk, dat gaat over de komst naar Nederland en de ontreddering van de vluchteling, met name van de illegaal in de Bijlmer, overigens consequent het getto genoemd. ‘Het getto leek op Oeganda tijdens de guerrillaoorlog: overdag heersten het gezag en de orde, 's nachts de misdadigers en hun handlangers en slachtoffers’ (Isegawa 1998, 570). De opluchting van de vlucht gaat al snel over in de fase van desoriëntatie. Het beeld van Nederland is ontluisterend. De auteur spreekt over de kartels en de haaien van de ontwikkelingshulpindustrie, de slavenarbeid van de illegalen en het racisme van Nederlanders ten aanzien van Afrikanen.

Net als Lulu Wang is Moses Isegawa al een hype voor zijn boek goed en wel op de markt verschijnt. Zijn uitgever belooft op voorhand dat Isegawa dè literaire sensatie van 1998 zal worden, hetgeen leidt tot veel media-aandacht. Het hypen van ballingschrijvers wordt een thema in de recensies. ‘De zucht naar exotisme wint het maar al te vaak van het scherpe oog voor de literaire kwaliteit’, schrijft Xandra Schutte (Schutte 1998). Bijna alle critici lezen Isegawa's boek als een autobiografisch verslag van de Afrikaanse vluchteling. Toch nemen enkele recensenten Isegawa literair de maat met de criteria zoals gehanteerd in de republiek der letteren. Ze noemen de roman compositorisch en stilistisch zwak. Het is teveel rechttoe rechtaan en een opeenstapeling van anekdoten. Minder dan bij Abdolah betrekken critici in de interpretatie en beoordeling de context en de achtergrond van Isegawa. En hoewel het boek daar wel aanleiding toe geeft, plaatst de criticus de roman zelden in de Afrikaanse verhaaltraditie.

Isegawa is ervan overtuigd dat de scepsis onder de critici werd gevoed door de vele publiciteit vooraf. In *NRC Handelsblad* zegt hij:

> Sommige mensen gaan zich tegen een boek afzetten omdat het een hype zou zijn. Zij vinden een boek kennelijk alleen goed als het slecht verkoopt. Het is een vreemde dorpsmentaliteit in een hyperkapitalistisch land (De Jong 1998).

Van *Abessijnse kronieken* zijn in Nederland meer dan zeventigduizend exemplaren verkocht en het boek is in elf talen vertaald.

De Somalische actrice en schrijfster Yasmine Allas (1967) is hier het laatste voorbeeld van een auteur die als vluchtelingauteur veel aandacht krijgt. Net als bij Abdolah beschrijft ze de effecten van het politieke op het persoonlijke leven van haar personages. Haar eerste roman, *Idil een meisje* (1998), gaat over het rebelse meisje Idil, dat opgroeit in een welgestelde Arabische familie onder de terreur van haar vader. Na een gruwelijke seksuele besnijdenis wordt ze uitgehuwelijkt aan een veel oudere man. Het enige dat ze wil, is vluchten. Het boek laat zich lezen als politieke aanklacht tegen de positie van de vrouw in de islam. De roman beschrijft de eerste fase van de breuk met het oude huis en de opluchting van de vlucht. Opvallend is dat het verhaal niet direct autobiografisch is, maar Allas projecteert haar eigen jeugd-

ervaringen en haar negatieve herinneringen aan haar moederland wel op de hoofdpersoon (De Moor en Kuypers 1998).

Allas' tweede roman, *De generaal met de zes vingers* (2001), is meer een bespiegeling op het vluchten en beschrijft de fase van desoriëntatie, de vervreemding en het leven als balling in een ander land. De roman gaat over een rijke generaalsfamilie die de macht verliest en naar het westen vlucht. Het eerste deel beschrijft de teloorgang van de macht, het tweede deel het trieste gevolg: een leven als asielzoekers in Nederland. De generaal uit de titel van de roman lijdt aan een ongeneeslijke ziekte. 'Hij leefde in het verleden. Zijn geest en ziel werden gevild door flarden herinneringen die hij met niemand kon delen, en dat maakte hem eenzaam' (Allas 2001, 137). Hij verliest de aansluiting met de politieke ontwikkelingen in zijn land en moet vluchten met zijn gezin. In de ridiculisering van de opvang van de asielzoekers voegt Allas zich in de traditie van Jan Stavinoha's roman *In goede handen*. Als een maatschappelijk werkster langskomt om 'te helpen bij de integratie' adviseert zij: Gordijnen open, verwarming niet te hoog en niet hurken op de wc.

Critici zijn vooral positief over dit tweede boek van Allas. Ze zien het als het toonbeeld van de zoektocht van de balling in Nederland naar een eigen identiteit. Hoe moet de jonge Afrikaanse vrouw zich gedragen op haar werk waar men geen begrip toont voor de gewoonten die voor haar vanzelfsprekend zijn? 'Een boek over herinnering en eenzaamheid, over ontworteling, verdorring en ontheemding', schrijft *NRC*-recensente Margot Dijkgraaf (Dijkgraaf 2001). Allas roept volgens haar fantasievolle beelden op die in de Nederlandse cultuur ongebruikelijk zijn. Het groteske beeld bijvoorbeeld van een generaal die zielsveel houdt van zijn hondje, veel meer nog dan van zijn vrouw, is trefzeker en onvergetelijk. De gruwelijke dood van het beest in Somalië grijpt hem zo aan dat hij later in Nederland op zolder stiekem een altaar inricht met een foto van de hond.

Allas geeft sobere beschrijvingen van gruwelijke zaken. De personen in het boek hebben een absoluut on-Nederlands karakter. Dat vraagt om inspanning van de lezer. Als de hoofdpersoon aan haar chef op het juridische bureau vraagt waarom hij haar heeft uitgehoord, antwoordt hij: 'Omdat ik jouw wereld wilde zien door jouw ogen' (Allas 2001, 223). Volgens Paul Kerstens is het dat wat deze roman aan de orde stelt: 'Over hoe je dit boek leest, bijvoorbeeld, en op welke manier we deze "nieuwe" Nederlandse literatuur moeten benaderen' (Kerstens 2001).

De taal als monument van verlangen

Het moge duidelijk zijn dat deze nieuwe Nederlandse literatuur inderdaad om een eigen benadering vraagt waarbij een aantal constanten in dit hoofdstuk de revue zijn gepasseerd. In de meeste vluchtelingromans zijn de typische fases van de ballingenliteratuur te herkennen zoals de opluchting van de vlucht, de leegte en de desoriëntatie in het nieuwe land, gevolgd door de zoektocht naar de nieuwe identiteit.

De romans van de Nederlandse vluchtelingauteurs behandelen ballingenthema's als ontheemding, eenzaamheid en die zoektocht naar een nieuwe identiteit. Het werk is politiek geïnvolveerd, al wordt het politieke in de verhalen steeds persoonlijk gemaakt. De onacceptabele politieke situatie leidt onvermijdelijk tot de ervaring dat het land van herkomst niet meer bestaat en het nieuwe land zelden een thuis is. De personages zijn verbannen naar een niemandsland. Vanuit dat perspectief geven de ballingauteurs een indruk van Nederland. Soms is het resultaat ontluisterend of hilarisch (zoals bij Stavinoha, Isegawa en Allas). Vaak ook verbeeldt het werk de onoverbrugbare kloof tussen verschillende werelden (zoals bij Abdolah en Illés). Opvallend is dat als de integratie moeizaam verloopt, de literaire verbeelding ook niet verder komt dan het tonen van de botsing der culturen. Dat levert meestal clichébeelden op (Serrano, Wang). Op het moment dat de auteur verzoend is met het verblijf in het andere land, kunnen nieuwe beelden, een nieuwe omgang met de taal en een nieuwe identiteit ontstaan (Abdolah, Stavinoha, Isegawa, Allas).

Alleen vluchteling zijn is uiteraard niet voldoende om een ballingschrijver te worden. Het gaat om de wijze waarop de auteur zijn ballingproblematiek weet te verwoorden. Om tot de kern daarvan door te dringen, is het worstelen met de Nederlandse taal een ultieme voorwaarde, zoals Kader Abdolah illustreert in een interview in de *Haagsche Courant*:

> Ik klim op de berg van de Nederlandse taal. Het gaat niet om zinnetjes of woorden. Maar om iets op te bouwen, om iets achter te laten. Het bestaan van een banneling betekent voor mij om met die Hollandse woorden iets vorm te geven. Met die vreemde woorden een monument te maken van verlangen. Ik wil iets achter laten als vreemdeling, als banneling door het lot hier naar toe gevoerd (Van der Mark 1997).

Ries Agterberg

2 mei 1996. Hafid Bouazza debuteert met De voeten van Abdullah.

17. Een groteske woordkunstenaar in domineesland

> Ik rukte gewaad na gewaad weg, als een goochelaar die zijn truc niet meer de baas is. Ondertussen bedacht ik dat, als het nog langer zou duren, mijn moeder ongerust zou worden en een vroedvrouw, een en al wijsvinger, zou sturen om mijn mannelijke taak over te nemen. Ik werkte steeds sneller en koortsachtiger. Uiteindelijk besloot ik met één haal haar hoofdsluier af te rukken en, voor ik het wist, viel de rest van de kleren op de grond. In mijn hand hield ik nog de sluier vast en het andere deel van Fattúma bint Fatíma bint Futayma bint Fattáma lag voor mijn voeten (Bouazza 1996, 132).

Zo kwam Hafid Bouazza in 1996 als een exotische vlinder de Nederlandse literatuur binnengefladderd met zijn verhalenbundel *De Voeten van Abdullah*. Prompt trakteerde hij de Nederlandse literatuur op een bonte en tot nog toe ongekende verzameling magische en van sensualiteit zinderende verhalen die qua toon en sfeer rechtstreeks verwezen naar de beroemde *Duizend-en-één-nacht*sprookjes.[1.] In retrospectief blijkt dit debuut, waarin Bouazza op uiterst ironische en humoristische wijze de hypocriete, dorpse geloofscultuur op de hak neemt, een uitstekende prelude op zijn latere positiebepaling als auteur en intellectueel. Als geen ander zal Bouazza in krantenartikelen en polemieken blijk geven van warsheid van de benauwende ‘islamitische’ rites en doctrines. Bouazza zoekt zijn thuis in een nieuwe culturele traditie en wil wonen in een nieuwe taal. In 2001 zegt hij in het *Rotterdams Dagblad*:

> Ik snap niet dat mensen niet willen geloven dat ik mij helemaal niet verscheurd voel. Ik voel me niet verbonden met Marokko. Van heimwee heb ik nooit last gehad. En ik had bepaald geen problemen mij aan te passen. In de derde klas merkte ik helemaal niets meer van een taalachterstand. Alles ging heel soepel, eigenlijk (Moerman 2001).

Dat is Hafid Bouazza ten voeten uit. Nuchtere taal, geen zieligdoenerij, geen nostalgie over het herkomstland. Neen, liever neemt Bouazza het op voor Nederland als ‘beschaafde natiestaat’. In een interview met *de Volkskrant* verklaart hij:

> De mate van beschaving van een land meet je af aan de manier waarop ze met hun kunstenaars omgaan. (...) De Nederlandse samenleving is een triomf van humanisme en menselijke ontwikkeling. Ik kom op voor Nederland. Ik wil niet terug naar Marokko (Kouters 2002).

Het mag dan geen toeval heten dat zijn twee grootste voorbeelden auteurs zijn die bij uitstek migrant zijn en hun plaats verwierven in een voor hen vreemde literaire traditie waarin ze de mogelijkheden van de taal tot het uiterste verkennen en verkenden: Salman Rushdie en, méér nog, Vladimir Nabokov. Over deze laatste komt Bouazza superlatieven te kort. Zo valt in zijn Boekenweekessay het volgende te lezen:

> De grootste openbaring komt als A.B. [Abdellah Bouazza, Hafids broer, MB] hem Vladimir Nabokov aanraadt. Hij leest *Heer*, *vrouw*, *broer* en wordt getransformeerd naar een paarlemoeren, droppelend Berlijn in de jaren dertig, een zielsverhuizing van deze orde had hij bij geen enkele andere schrijver gevonden. Je hebt schrijvers die de wereld stofferen met woorden en je hebt schrijvers die de wereld opnieuw scheppen met woorden. V.N. behoort tot de laatsten. Marokko, Berlijn. Hoe ver valt de appel in de literatuur van de boom! (Bouazza 2001, 41)

Het literaire werk

De in 1970 in het Marokkaanse Oujda geboren Bouazza belandde na de gezinshereniging in 1977 in het Zuid-Hollandse Arkel, waar zijn vader in een staalfabriek werkte.[2.] Van zijn vijfde tot zijn twaalfde besteedde Bouazza zo'n twee uur per dag aan de bestudering van de koran.

De koran is hét Arabische boek, de hele grammatica is daarop gebaseerd. Ik heb 32 van de 114 hoofdstukken uit mijn hoofd geleerd, maar ik ben het meeste nu weer vergeten. Van de koranschool herinner ik me alleen dat we veel geslagen werden. Als je niet oplette, kreeg je met een olijven twijgje (Dijkgraaf 2001).

Bouazza beschouwt de koran als het meest beslissende boek voor hem. Hij beziet dit schrift als overtuigd atheïst eerder als een literair wonder dan als een heilig document.

Het mooiste uit de koran is wonderlijk goed. Er is nooit zoiets geschreven. Het heeft iets waar ik mijn vinger niet op kan leggen. De stijl, de muzikaliteit, woordkeuze, de retoriek is te gek. De Arabieren vinden het een goddelijk werk, ik vind de mooiste stukken meesterlijke literatuur. Verbluffend (Dijkgraaf 2001).

Reeds op jonge leeftijd ontdekte Bouazza echter ook de schoonheid van de Nederlandse literatuur. Op de middelbare school in Gorinchem kon hij al de kluchten van Bredero en de *Gijsbrecht van Aemstel* dromen. Later zou hij Arabische klassieke letterkunde gaan studeren aan de Universiteit van Amsterdam. De kennismaking met de klassiek-Arabische literatuur vond plaats rond zijn zestiende, nadat hij via de Argentijnse schrijver Jorge Louis Borges in aanraking kwam met de *Duizenden-één-nacht*. Deze beroemde vertellingen voerden hem naar de Arabische taal. De kennismaking met de Arabische literatuur leidde voor hem echter tot een deceptie. Het leek in niets op wat hij ervan verwachtte, hij vond er niet die zoetheid, die tederheid of die alom bewierookte sprookjesachtigheid. ‘De verhalen gingen over de hitte, vervuilde bronnen en stinkende kamelen’ (Pos 1997). Naar eigen zeggen heeft de klassieke Arabische literatuur hem stilistisch niet beïnvloed. ‘Dan zou ik in het Arabisch moeten schrijven. Maar door de woordenrijkdom van het Arabisch ben ik wel op zoek gegaan naar Nederlandse equivalenten’ (Pos 1997).

Toen de verhalenbundel *De Voeten van Abdullah* verscheen behoorde Bouazza tot de eerste Marokkaanse Nederlanders (de schrijver Hans Sahar - *Hoezo Bloedmooi*, 1994 - en de dichter Mustafa Stitou - *Mijn Vormen*, 1995 - waren hem voorgegaan) die een boek publiceerden. Daarna werd hij door (literaire) journalisten onophoudelijk ondervraagd over zijn achtergrond, zijn mening over Nederland en Nederlanders en zijn opvatting over, hoe kan het ook anders, de islam. Met dat geloof had hij in zijn eersteling al flink de draak gestoken. Het duizelt er van de hypocriete imams die kleine jongetjes op hun wellustige schoot nemen, en gelovige dorpelingen die zich maar al te graag vermeien met ezels en geiten. Steeds weer distantieerde Bouazza zich echter van de ‘allochtonenhype’ en legde hij uit dat hij een *Nederlandse* schrijver was. ‘Iemand die in het Frans schrijft is een Franse schrijver, iemand die in 't Nederlands schrijft is een Nederlandse schrijver, iemand die in het allochtoons schrijft is een allochtone schrijver’, zo beet hij steeds van zich af (Kuipers 1998). Elders stelt hij: ‘Allochtoons? Wat is dit? Een brabbeltaaltje, met meer speeksel dan grammatica?’ (Kuipers 1998).

Zeker, Bouazza - voor wie het WNT (het encyclopedische woordenboek der Nederlandse taal) als een soort bijbel fungeert - schrijft in een stijl die je alles behalve ‘allochtoons’ kunt duiden. Zo heeft hij het in *De Voeten van Abdullah* over ‘haastige kleren’, een ‘beverige wandelstok’, ziet hij een ‘lezende frons’ op een voorhoofd en hoort hij stilte ‘ongemakkelijk verzitten als een schroomvallige vrouw in mannelijk gezelschap’. In dit debuut verlustigt Bouazza zich in rijm, alliteratie en archaïsch taalgebruik, dikwijls resulterend in bijzonder verrassende beelden. ‘De muilezel schudde de kop en loste op in duizenden bellen.’ Of:

> Plotseling helde de weg af en mijn ingewanden maakten een sprong. Dit moest de steeg zijn waar overdag de bedelaars post hielden, met kroost en rafels, hun ziel tentoongesteld in een nap of handpalm (15).

En als de bestaande woorden hem niet uitkomen, verzint hij desnoods een eigen woord: ‘Noordwestelijk van het plein wisten ingewijden in een onopvallende steeg een klein bordeel, kleingedeurd en wildgewingerd.’ Prachtig is ook dit beeld:

> Een regenton hield bij de deur gehurkt de wacht, de kruin kaal en gerimpeld. Elke keer dat ik, alvorens binnen te stappen, het water in de ton beroerde, begon het te glimlachen, in de waan dat mijn vingertoppen eerste regendruppels waren (17).

Dit spel met woorden en associaties die dikwijls rechtstreeks verwijzen naar de sprookjes van *Duizend-en-één-nacht*, zoals het verhaal *De visser en de zee*, leverde hem een nominatie op voor de NPS Cultuurprijs en een bekroning met de E. du Perronprijs (1996).

In zijn volgende boek, *Momo* (1998), een novelle van krap 97 bladzijden heeft Bouazza korte metten gemaakt met elke allochtone typecasting: er komt geen Marokkaan in voor, geen bebaarde imam, geen sluier, en er worden zelfs geen geiten en ezels meer geneukt. Die hele Noord-Afrikaanse, dorpse folklore uit zijn debuut maakt plaats voor Herfsthoven: een aangeharkt, frisgroen Hollands tuindorp, waar een middelbaar echtpaar, wonend in een galerijflat, toch nog wordt opgeschrikt door de geboorte van hun eerste kind, een zoon, Momo.

Momo doet verslag van zijn eigen ontwikkeling, de eerste zeven jaar. De dokter meent kort voor de geboorte te voelen dat de hersenen van het kind buiten 't hoofd groeien. Dat blijkt mee te vallen, maar zijn vrees krijgt niettemin de kracht van een profetie. Momo toont een overmatige gevoeligheid voor indrukken van buitenaf, alsof zijn lichaam die niet tegen kan houden. Hij hoort ‘het hees gelispel’ in de stilte die zijn ouders in zijn kamer achterlaten, hij kijkt dwars door dichte muren, hij voelt zich bestookt door duizenden impressies die zich in zijn verbeelding tot fluisterende stemmen vormen. Ze beginnen tegen hem te praten, te groeien - inderdaad: als hersenen buiten zijn hoofd.

Met deze novelle drijft Bouazza zijn taallyriek tot onbarmhartige hoogten. Wie er nog aan twijfelde of Bouazza nu wel of niet een allochtone schrijver was, werd subiet van zijn twijfels verlost. Bouazza demonstreerde met zijn vocabulaire de reikwijdte van het Hollands idioom. Dat bewustzijn leidde in *Momo* echter wel tot topzwaar gejongleer met de taal. Wie durft immers vandaag de dag zonder enige ironie woorden als ‘antimakassar’, ‘gensterspreenkelen’, ‘schranken’, ‘struivelen’, ‘kwansijn’, ‘kreen’, ‘lanugo’ en ‘donkerglauk’ te bezigen? Het begon er danig op te lijken dat er zonder het WNT bij Bouazza geen doorkomen meer aan was.

In de kritieken lieten de irritaties dan ook niet op zich wachten. Daar waar zijn debuut nog alom werd bejubeld, zagen de meeste recensenten in *Momo* een weinig geslaagd stijlexperiment. Om de woorden van Hans Goedkoop te gebruiken, was er hier sprake van een ‘kunststaal’ die zijn ‘eigen graf groef’ (Goedkoop 1998). Alleen Piet Grijs stak in *Vrij Nederland* de loftrompet over deze zeldzame vorm van ‘taalkunst’ (Grijs 1998). Bouazza reageerde laconiek:

> [H]et gaat erom je uit te drukken zonder in clichés te vervallen. De klassiek Arabische dichters vallen vaak terug op de gazellenogen als ze de schoonheid van een vrouw beschrijven. Als er dan iets anders staat over een vrouw, hoe ze beweegt of met haar billen draait, dan valt je dat op, dan weet je dat de dichter echt gekeken heeft naar wat hij wilde beschrijven en de details probeerde te vangen (Lockhorn 2001).

In zijn volgend boek, zijn eerste echte roman, met de bijbelse titel *Salomon*, ging Bouazza nog een stap verder dan in zijn voorgaande werk. *Salomon* is een poging om krankzinnigheid met woorden te bestrijden, of liever: in woorden te vangen. Anders dan de titel doet vermoeden gaat het boek niet over de wijsheid van Salomon, zoon van David, noch over diens zevenhonderd vrouwen die hem ertoe aanzetten om vreemde goden te dienen. In *Salomon* gaat het over de door liefde in gang gezette waanzin. Waar de Salomon uit de koran macht heeft over de demonen, staat Bouazza's ik-figuur machteloos tegenover hen. Het boek vertelt het verhaal van een jonge man, nerveus, gevoelig voor indrukken, die de eenzaamheid bestrijdt, meisjes beschrijft, herinneringen ophaalt met zijn vrienden en in contact probeert te komen met ene Kai - een raadselachtige striplezer, pornoliefhebber en stadswaarnemer. Opvallend is dat ook in dit boek ieder spoor van Marokko of een land dat daarop lijkt ontbreekt: verdwenen zijn de talloze verwijzingen naar de Arabische sprookjes, verdwenen is het spel om sluiers op te trekken en zich te richten op wat anders verborgen is, weg zijn de imposante tableaus vivants van de Maghreb.

Dat kan geen toeval zijn, dat is een keuze die te prijzen valt, ware het niet dat met *Salomon* zich wederom de indruk opdringt dat het WNT op creatieve wijze leeg gekieperd. Zo loopt men op ‘malve voeten’, het oog van een prostitué is door ‘blindheid gebreeuwd’, er is sprake van een ‘ver gewispel’, van ‘schelle diepten van je winde’, ‘plapperende kinderen’ en ‘dodde borsten’ - allemaal woorden die op mijn computerscherm rood worden onderstreept, omdat het tekstprogramma ze niet herkent. Tussen dit abracadabra door vliegen de vetgemeste duiven van Amsterdam (dat als een soort mistige visioenstad wordt opgevoerd), en maken we kennis met een zonderlinge toeschouwer - netgekleed, wandelstok, pijproker -, die zowel Kai als de ik-figuur in de gaten houdt.

Zijn vertrouwde stijlmiddel van personificaties voert Bouazza hier nog verder door: nagenoeg ieder voorwerp wordt leven ingeblazen. Zo zijn de plooien van een hemd ‘droevig’, de schouders van een meisje ‘ironisch’ en heeft een bloesje ‘betraande’ strepen. Alles leeft, alles tast, alles beweegt. En ook met dit uiterst evocatieve, sensitieve boek, dat meer in de traditie staat van het construeren van schone zinnen dan van het vertellen van een verhaal, bewijst Bouazza patent te hebben op het ‘*freaken* op de vierkante millimeter’ (Vullings 2001). Het boek kent een gebrekkige verhaallijn waardoor aan het totaal van voorvallen nauwelijks een touw valt vast te knopen. Het enige houvast dat het boek de lezer biedt is dat het bestaat uit drie delen. Het laatste is een bakvisachtig dagboek van een vrouw in de vorm van een interpunctieloze monoloog, die rechtstreeks verwijst naar een monoloog van Molly

Bloom uit James Joyce's *Ulysses*. Maar ‘vragen naar de plot van *Salomon* is hetzelfde als vragen naar de kern van diezelfde *Ulysses* of van Peter Verhelsts *Tongkat*’ (Etty 2001). De kritieken waren eensluidend: ‘Aan dit boek is geen touw vast te knopen’, scheef *de Volkskrant* (Peters 2001) ‘Bouazza lijkt zijn verhaal kwijt te zijn’, schreef *NRC Handelsblad* (Etty 2001). En *Trouw* oordeelde zonder genade ‘een potsierlijke vorm van taalpathetiek’ (Blom 2001).

De essayist

In zijn Boekenweekessay *Een beer in bontjas* ziet Bouazza zijn kans schoon definitief af te rekenen met de onhebbelijkheid van lezers en critici om zijn pennenvruchten voortdurend tegen zijn etnische achtergrond te beoordelen.

> Als ik de meeste critici mag geloven ben ik een Marokkaanse schrijver. Maar ik geloof de meeste critici niet. Volgens andere, welwillende mensen ben ik een Marokkaans-Nederlandse schrijver. Deze aanduiding klinkt echter ongemakkelijk. Zij loopt tegelijkertijd op muil en klomp - en dat loopt verdomd moeilijk (Bouazza 2001, 9)

zo lezen we op de achterflap van het essay. Vol ironie introduceert Bouazza de afkorting ‘N.S.M.A.N.N.’ - Nederlandse schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit.[3.]

Volgens Bouazza kent literatuur geen vaderland. Voorzover zijn Marokkaanse achtergrond doorschemert in zijn verhalen, heeft dat volgens hem niets te maken met heimwee of nostalgie naar ‘dat vroegere dorpje’, maar alles met de *tijd* waarin de herinneringen zich afspelen. ‘Een reis naar de kindertijd is boven alles een reis in de tijd, niet in de ruimte. Ik zeg: de tijd van herkomst, niet de plaats van herkomst’ (32). Niet eerder dan met dit essay verwerpt Bouazza zo scherp de idee van de migrant die per definitie een sociale of maatschappelijke verplichting heeft. Als de migrant al iets wenst te verdedigen of te vertegenwoordigen, aldus Bouazza, dan is het de verbeelding: ‘dat ene stukje sprookjesland dat niet je afkomst bepaalt, maar dat ongerept is en steeds opnieuw herontdekt moet worden’ (33).

Bouazza stelt hier een belangrijke vraag aan de orde, namelijk of er wel zoiets bestaat als een cultuur waaraan we ons gebonden weten. Wat hij lijkt te zeggen is dat het eigene zo oneigenlijk is dat het nooit heeft bestaan. Dat het eigene juist zit in die ongebondenheid en dat het een misverstand is om te veronderstellen dat ongebondenheid een fundamenteel gebrek aan zelfbewustzijn van het eigene betekent. Dit zou wellicht Bouazza's afkeer kunnen verklaren van critici die hem zo op zijn Marokkaans-zijn aanspreken en die, nog stuitender, zijn schrijfstijl trachten te herleiden tot de exotische, barokke elementen uit zijn geboorteland. Zijn antwoord op deze ‘naïeve, domme critici’ luidt:

> Het literaire temperament van de schrijver komt tot uiting in de stijl, zijn mentaliteit in de taal. Wat voor temperament hij in het dagelijkse leven aan de dag legt, zijn eetgewoonten en al dat fraais - daarin zijn wij niet geïnteresseerd. In de kloof die hem van de lezer scheidt, strekt zich het land van de verbeelding uit. Daar wordt geen onderscheid gemaakt naar afkomst. Daar rust de leeuw naast de hinde, en inderdaad, de kameel naast de koe. Waar de verbeelding regeert, daar is vereniging. De verhuizing van de schrijver van land naar land is niet wat literatuur maakt, maar de verhuizing van zijn verbeelding van gedachte naar woord (36).

De slotwoorden mogen niet verbazen: ‘Leve de ontworteling! Leve de thuisloosheid! Leve de ongebondenheid! Leve de verbeelding!’ (61).

Het is ook in dit essay, waarin hij zichzelf in de derde persoon opvoert, dat hij het algemene verwijt ‘woordenboekproza’ voor eerst expliciet bestrijdt:

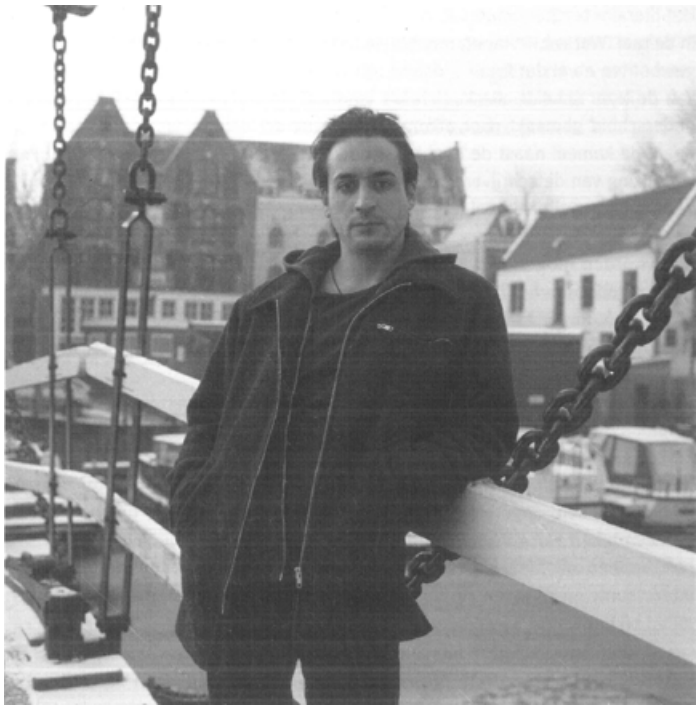
> Literatuur is taal in spraak en in schrift. Laat je behoeften niet beperkt worden door spraak alleen. De spreektaal dient ons goed aan de ontbijttafel, op het werk en bij de kruidenier, in vriendschappelijk gezelschap (...). In de literatuur komt daar echter de bibliotheek bij. Er zijn bepaalde figuranten die schimpen op het gebruik van woordenboeken, ongetwijfeld omdat de verwerving van kennis op deze wijze voor hen een teken van levensvreemdheid is, maar mensen die niets op te zoeken hebben, hebben ook niets in bewaring. Daarbij leidt een lezing in het WNT naar heel veel interessante en vergeten auteurs. Zo leert Hafid de dichter Geerten Gossaert kennen nadat hij het woord ‘vleer’ (vleugel) in Van Dale opzoekt (48).

Verderop schrijft hij:

> Nederlanders blijven graag met beide voeten op de grond, maar het Nederlands is ontegenzeggelijk ook een Vederlands. Lezers die een exotische melodie in de stijl van Bouazza herkennen en die aan zijn Arabische achtergrond toeschrijven, vergeten dat de melodie gespeeld wordt op de vedel en trombone van de Nederlandse taal. En aan een vedel en trombone is het moeilijk de tonen van de bamboefluit en luit te onttrekken (49).

Zijn hang naar linguïstische anachronismen uit het WNT verdedigt hij zo:

> Elk woord is een spookhuis van verandering en gedaanteverwisseling; daar binnentreden is een bewustzijnsverruimende ervaring waar niks - maar dan ook niks - tegenop kan. Zonder koestering van de taal zijn wij verloren. En het WNT is een burcht van koesterend bewustzijn in een vlak landschap van onachtzame alledaagsheid (49).



Afb. 17.1 Hafid Bouazza, 2001 (foto: Bert Nienhuis)

De lezer protesteert

Vol prozaïsche strijdlust verdedigt Bouazza zijn stijl, zijn taal. Altijd en overal. Voor zijn hierboven genoemde argumenten valt zeker veel te zeggen, maar niet alles. Natuurlijk, in taal ligt meer verscholen dan we denken, en natuurlijk, wat erin ligt komt in proza (of poëzie) niet zomaar aan de oppervlakte. Je moet het vinden en binden, en dat kan alleen wanneer we er de juiste woorden voor hebben en de juiste muziek. Maar Bouazza vergeet iets: de lezer. Het is namelijk dit aspect, de leesbaarheid (niet toevallig Bouazza's ‘meest gehate woord’), dat bij Bouazza te vaak het onderspit moet delven. Dat is spijtig. Proza (of poëzie) stoelt niet alleen op de schrijver, de wereld en de taal, zij stoelt ook op het begrip en de waardering van de lezer. Het privé-verhaal (of privé-gedicht) bestaat niet, kan niet bestaan, evenmin als

er een privé-taal denkbaar is. Maar bij Bouazza, zo lijkt het, mag de leesbaarheid best even opzij gezet worden, ter meerdere glorie van de privé-taal.

Soms gaat Bouazza een stapje verder. Dan is hij zo obsessief op zoek naar dat ene godgegeven woordje voor de zintuiglijke suggestie dat voor de eigen suggestie, de eigen fantasie geen ruimte meer bestaat. Wanneer dan eindelijk de juiste onomatopee is gevonden, dan is het geluid, de geur of de kleur die je zelf al had opgediept uit je geheugen reeds vaardig de kop ingedrukt. Een illustratie hiervan: in het laatste hoofdstuk van *Momo* kan Bouazza de verleiding niet weerstaan om het geluid van een hap in een appel na te bootsen. Het vele geschuifel en gepuzzel resulteert in '*gratsjpende*' (cursief MB). Gratsjpende? Dan denk je als lezer: 'mijn god, kan het slapper!' Heeft Bouazza zich wel eens afgevraagd hoe het toch zou komen dat zo veel bioscoopgangers na afloop verzuchten: 'Het boek was beter'?

Kortom, de nadrukkelijkheid waarmee Bouazza suggestief wil schrijven, keert zich juist vaak tégen die suggestie. De lezer wordt opgeschrikt door 'printelende hondennagels', 'zigzaggende horizeeën', 'strapontijnen', 'mussenruit', 'harts vernooi' en 'straalraggen'. Je staat, zoals Hans Goedkoop opmerkte, voor een keuze: óf je schaft een ander woordenboek aan óf je slaat het over in de hoop dat het later duidelijk wordt. Maar in beide gevallen is de uitkomst dat je als lezer niet in het verhaal wordt gezogen, maar juist naar buiten wordt geduwd. Doorlezen vergt dan enige moeite.

Bouazza lijkt zich echter van geen kwaad bewust. Vrijwel ieder woord is opgedoft. Zo heten in *Momo* de bladeren 'lommer,' 'lover', 'lof', 'geloverte' en zijn takken 'getakte' die zich 'wimperend' dan wel 'zachzwatelend' roeren of 'ritseldwarrelen', terwijl de zon zich er 'pointillistisch in vermeit'. Een recensent merkte eens op dat hij toen plots dacht: 'maar het blijven takken' (Goedkoop 1998).

Bouazza haalt graag Herman Gorter of Louis Couperus aan als verwanten, maar verschil is er wel. Want bij Gorter en Couperus gaat het om een totaalverhaal, een totaalbeeld, een totaalspanning. Terwijl de tekst bij Bouazza lijkt op een opeenstapeling van min of meer losse fragmenten en woorden. Hij lijkt vooral te willen laten zien hoe leuk het is om met de taal te spelen: de vondst lijkt belangrijker dan het effect ervan.

Ook in zijn toneelscripts kan Bouazza slecht maat houden. Zijn vrije bewerking van Marlowe's bloederige stuk uit 1593 - *The massacre at Paris* - mag hier als voorbeeld dienen. In zijn bewerking voor Toneelgroep Amsterdam (onder regie van Ivo van Hove) bouwt Bouazza bepaalde scènes verder uit. Zo geeft hij meer gewicht aan de oorspronkelijk piepkleine rol van de schandknaap Taleus. De Taleus van Bouazza is een echte allemans-homo met een 'drekkanaal' dat voor iedereen openstaat. Steeds mag deze nieuwe Taleus opdraven wanneer het weer tijd is voor seksueel avonturierschap, of het nu met koning Charles is, met diens opvolger Henry of met professor Ramus, die zich laat bevredigen terwijl hij verdiept is in een boek. Ook dit script wordt niet gevrijwaard van woorden waarvan je het bestaan nooit hebt kunnen bevroeden: 'dreet', 'joeste', 'nijten', 'guichelspel'. De opvoering werd zowel in

Nederland als in Vlaanderen een regelrechte flop, en dat was voornamelijk te wijten aan *over*voering. De plot verdronk in een waterval van vreemde termen en gesprekken waarvan nauwelijks iets beklijfde. Van de vervolging en de slachting van Franse protestanten in 1572 (de 'Bartholomeusnacht'), georganiseerd door de katholieke hertog *De Guise*, bleef weinig over. Bovendien raakte de theatrale opvoering nog verder op drift in een lawine van lawaai. Hoewel Bouazza daar niet debet aan was, kwamen de dialogen dus niet uit de verf en het allerergste: er was geen moment van spanning of dramatiek, terwijl we nota bene aan de vooravond stonden van een historische massaslachting! De moraal van het verhaal was ernstig genoeg: het vermengen van politiek met godsdienst ontaardt onherroepelijk in chaos. Maar deze moraal werd op geen enkele manier invoelbaar of tastbaar gemaakt. Bovendien was de indruk onontkoombaar dat Bouazza (maar ook Van Hove) zich weinig rekenschap had gegeven van het verschil tussen lees- en luisterpubliek.

De recensies waren dan ook even dodelijk als eensluidend. Zelfs bij een voormalig Bouazza-sympathisant als Michaël Zeeman was er duidelijk iets geknapt. In *de Volkskrant* vatte hij het fiasco als volgt samen:

> Na een minuut of twintig gestoethaspel werd duidelijk dat het ware drama zich die avond (de première in de Amsterdamse Stadsschouwburg, red.) niet op het toneel zou afspelen - dat ontvouwde zich aan de verkeerde kant van het voetlicht, onder het publiek. (...) Steeds groter was de paniek die zich gaandeweg van de meesten hunner meester maakten: waar ging het stuk in hemelsnaam over, en waarom was hier iemand uitverkoren die er geen idee van had hoe je een dialoog moest schrijven of zelfs maar een monoloog, iemand die geen vermoeden had wat hij zou gaan zeggen en geen benul van wat spanning op het toneel is? (Zeeman 2001)

De vraag dringt zich op of Bouazza, die taal niet ziet als een middel tot communicatie maar veeleer als een 'orgaan van perceptie', wel zoiets als 'spanning' beoogt. In een interview in 1998 stelt Bouazza dat taal au fond ertoe dient om de werkelijkheid beter te begrijpen. 'Wij gaan er altijd vanuit', zegt hij tegen Willem Kuipers,

> dat taal er in de eerste plaats is voor communicatie, maar Julian Jaynes, die ik op dit moment lees, schrijft in *The Origin of the Breakdown of the Bicameral Mind* dat taal vooral ook de perceptie dient. Woorden benoemen en ordenen de werkelijkheid (Kuipers 1998).

Bouazza lijkt de taal uitsluitend te willen gebruiken als het ultieme gereedschap om de wereld te stofferen met klanken. Om de deuren van de zintuigen open te zetten en 'het hart' van die zintuigen, namelijk de geest - de associatieve, promiscue geest - een vrijplaats van losbandigheid te bieden. Of, zoals hij het in *Een beer met bontjas* verwoordt:

> De associatieve geest is de burcht van een potente blauwbaard, waar alle kamers openstaan en de vrouwen gelukkig en uit de dood verrezen zijn. De broer, de verlosser, is in dit geval niet welkom: hij is namelijk de rede. En aan die rede hebben we hier niks (52).

De bloemlezer

Kort na zijn essay komen twee mooie erotische bloemlezingen uit van zijn hand. De eerste - *Schoonheid in elk oog is wat het bemint* (2001) - is een eigen vertaling van zijn meest favoriete en niet eerder in het Nederlands vertaalde klassieke Arabische liefdesgedichten. Hierin leren we dat de Arabische liefdespoëzie, de *ghazal*, voortkwam uit een amoureuze en vaak erotische inleiding tot een lang gedicht, Het nawoord, dat door Bouazza zelf is verzorgd, is illustratief voor Bouazza's afkeer van verzoeting en romantisering van de Arabische cultuur:

> Er is ooit een flutfilm gemaakt - een lieveling van Arabische festivals en xenofielen - waarin een flutpersonnage op een flutzoektocht gaat naar honderd Arabische woorden voor liefde. Geen enkele toeschouwer zou daar moeten intrappen: het Arabisch kent geen honderd woorden voor de liefde (55).

Verderop lezen we:

> Een man die ik kende ging er prat op te weten wat bedoeïen betekende, namelijk ‘zij die langs de einder trekken’. Onnodig te zeggen dat deze man die ik ooit kende bij de neus was genomen. Bedoeën betekent niets meer en niets minder dan ‘woestijnmens’, ‘woestijnling’ (55).

In 2002 verschijnt de bundel *Rond voor rond of als een pikhouweel* (2002), waarin Bouazza Arabische homo-erotische en pornografische proza en poëzie vertaalt en van commentaar voorziet. Zijn grote inspirator is de negende-eeuwse vrijdenker al-Djaahiz, die in de bundel, door middel van een dialoog beide kanten van de liefde belicht: de knapenliefde en de meisjesliefde. In een interview met *de Volkskrant* stelt Bouazza:

> Ik bewonder al-Djaahiz om zijn uitgesprokenheid, zijn onbeschroomde omgang met obsceniteit. Zijn werk is een sterk pleidooi voor vrijheid van spreken en van gedrag. Zijn werk blijft actueel, niet het minst vanwege de sprankelende geest van de schrijver. (...) In tegenstelling tot veel moderne moslims noemt al-Djaahiz seksuele handelingen bij de naam. Maar je weet niet of het pornografie is of niet. Omdat het zo humoristisch is, op een Rabelais-achtige manier. Het mensbeeld dat uit zijn werk naar voren komt, is dat van een vat vol drek met een sublieme geest (Groen 2002).

En in het dagblad *Trouw* stelt hij:

> Het is bekend dat er veel scabreuze literatuur is geschreven, maar het is nooit serieus onderzocht, hoewel ik denk dat het een zeer belangrijke beweging is geweest in de Arabische cultuur. Het vormde een geaccepteerde uitlaatklep, te vergelijken met de stront-folkore in de westerse Middeleeuwen. Misschien moeten Arabieren er zelf eens wat meer naar kijken. *Toen* toonden Arabieren een gigantische nieuwsgierigheid naar andere landen, mensen, de wereld om hen heen. Zo ontstaat wetenschap. (...) De houding (van de moslimwereld, red.) van tegenwoordig wordt natuurlijk ingegeven door angst - voor de invloed van het Westen als vrijplaats voor obsceniteit en seksualiteit. Alsof perversiteit van buitenaf komt. Perversiteit ontstaat in de geest van de mens zelf (Bakhuyzen 2002).

De publicist

Wat voor eigenzinnige verschijning Bouazza in de Nederlandse literatuur ook moge zijn, het zijn vooral zijn essays, zijn polemieken, en zijn boek- en filmkritieken die van grote waarde zijn. Dankzij zijn exuberante kennis op het gebied van de Arabische taal en klassieke literatuur en poëzie voorziet hij - vrijwel als enige - allerhande uit het Arabisch vertaalde publicaties van felle en vaak overtuigende recensies. Zo schrijft hij een scherpe beschouwing over de nieuwste vertaling van *Duizend-en-één-nacht* van Richard van Leeuwen (Bouazza 2000a). Bouazza ontmaskert allerlei slordigheden die onwetende lezers nooit hadden kunnen vermoeden.

> Als alles zich in de nacht afspeelt, moet ons leven niet een flitslicht zijn tussen twee eeuwigheden duisternis, maar een duisternis tussen twee eeuwigheden verblindende dageraad. Dit mag troostend klinken, maar is het niet. Denk maar aan de rijmende formule die elke nacht afsluit: *wa adraka shahrazaad as-sabaah fa askatat* '*ani* '*lkalaam al-mubaah*. Het is niet alleen een lastige zin om te vertalen, maar ook de belangrijkste. (...) Richard van Leeuwen verloochent deze zin. (...) Deze slordigheid is onvergeeflijk, want het is de spil waar het boek om draait. (...) Een letterlijke vertaling zou luiden: ‘en de ochtend overviel Sheherezade en zij hield op haar geoorloofde woorden te spreken’. De verstelster ziet de dageraad niet, hij overvalt haar en wat zij vertelt is haar toegestaan (*mubaah*) om te vertellen. Toegestaan door haar echtgenoot, koning Shahriyaar, die haar gracieuze hals in zijn macht heeft. Er is geen sprake van oneindigheid, alleen de dreiging van een zekere eindigheid. Vandaar de toevoeging ‘en een nacht’ in de titel.

Het zijn zulke fijnzinnigheden waarin Bouazza's kunde en klasse schuilen. Welk een heilig ontzag Bouazza heeft voor taal en in het bijzonder voor dit hoogstandje uit de Arabische literatuurgeschiedenis mag blijken uit zijn afsluitende woorden:

> Nederland heeft geen enkele reden trots te zijn op de eerste vertaling direct uit het Arabisch van Alf layla wa laylah. Richard van Leeuwen schaart zich bij alle misdadigers die de *Duizend-en-één-nacht* eeuwenlang hebben verminkt en verkracht. En daarmee een heel volk (Bouazza 2000a).

Bouazza essayeert in een stijl die respect afdwingt. Hij neemt de vertaling en vertaalmethode van de bloemlezing *Een Arabische Tuin* (van Geert Jan van Gelder) op de korrel, maakt hem ronduit belachelijk (Bouazza 2000b). 'Van Gelder kortwiekt en castreert elke regel om maar aan een beoogd aantal syllaben te komen en offert daarvoor dictie en beelden op'. En passant grijpt hij de recensie aan om op plastische wijze een warm pleidooi te houden voor zijn eigen vertaalmethode:

> (...) trouw, toewijding, overgave, elke term voor onderdanigheid is van toepassing. Mij is als vertaler een heilige eerbied voor de originele tekst verweten; ik denk dat die heilige eerbied navolging verdient. Ik tril van deemoed en obstetrische omzichtigheid wanneer ik een woord, nog warme en levend in mijn handen, aan een andere gewillig taal overdraag, zoals ik dat deed met het versgebakken brood dat ik in het dorpje Bertollo (red. zie *De voeten van Abdullah*) uit de openbare oven naar huis bracht waar een haberdoedas mij in geval van slordigheden opwachtte (Bouazza 2000b).

Uit deze weinig barmhartige recensie volgt nog een hoogst vermakelijke polemiek tussen Bouazza en Geert Jan van Gelder, professor te Oxford. Bouazza stelde in zijn beschouwing het volgende:

> (...) maar de accuratesse van de vergelijking gaat wel verloren, net zoals wanneer hij tandenstokers van een bepaald soort hout (waarmee de vingers van een vrouw worden vergeleken) vertaalt met tandenborstels. Tandenborstels! In de zesde eeuw! In de woestijn! (Bouazza 2000b)

In een ingezonden brief stelt Van Gelder daarop:

> (...) de tandenborstels (beeld voor de vingers van de geliefde) waarover Bouazza zich vrolijk maakt: In de zesde eeuw! In de Woestijn! - blijkbaar acht hij de oude Arabieren daar te primitief voor. Maar het ís een tandenborstel, zoals hij had moeten weten of kunnen vinden in de *Encyclopaedia of Islam*: een twijgje waarop men kauwt om een vezelig uiteinde te verkrijgen, waarmee men poetst of borstelt. Van een kenner van erotische dichtkunst had ik verwacht dat hij liefkozing door vingers puntig als tandenstokers zou verwerpen (Van Gelder 2000).

Daarop repliceert Bouazza weer:

> In al mijn artikelen over de *Duizend-en één nacht*, ook dat in *Trouw*, heb ik gewezen op de missers die de vertaler maakt, in proza en poëzie. Behalve rijm en metrum is poëzie vooral een kwestie van het juiste woord, en of dat woord van Gorter of van God komt, maakt mij niets uit. 'Siwaak' staat in de *Encyclopaedia of Islam* aangeduid als tandenstoker ('toothpick') zowel als tandenborstel ('toothbrush'). In vergelijking met fijne vrouwenvingers of de penis, lijkt mij niet onduidelijk welke van de twee wordt bedoeld (Bouazza 2000c).

Zo opvallend stil als Bouazza zich aanvankelijk opstelde in publieke affaires aangaande de multiculturele samenleving,[4.] zo ferm deed hij van zich spreken nadat de Algemene Inlichtingen- en Veiligheidsdienst (AIVD) gewag maakte van extremistische tendensen op enkele islamitische scholen. Dat deed hij in twee felle, kort na elkaar verschenen artikelen in *NRC Handelsblad*. In het eerste hekelt Bouazza de Nederlandse politieke correctheid ten aanzien van het moslimextremisme en verwijt hij de Nederlandse overheid naïviteit en domheid (Bouazza 2002a). Na een historische verhandeling over het moslimfundamentalisme besluit hij:

> Ik begrijp de slappe houding van Nederland niet. Als moslims ergens hun superioriteitsgevoel vandaan halen dan is het wel dat ze die Nederlanders veel poetsen kunnen bakken en daarvoor een aai over de bol krijgen. En waartoe dient die toename van islamitische scholen en moskeeën? Voor integratie? Een Arabisch spreekwoord luidt: wie de wolf als herder aanwijst, is onrechtvaardig.

In zijn daaropvolgende artikel roept hij de moslims op de politieke misstanden in eigen gelederen aan te pakken.

> Dialoog en toenadering zijn alleen mogelijk (beste vrienden hoeven we niet te worden) als de islam kan accepteren dat het beeld van de westelijke vijand niet meer noodzakelijk is voor de eigen politiek en culturele profilering. Want het is een gevecht tegen windmolens (Bouazza 2002b).

Hij sluit af met een oproep tot humanisme:

> De lovenswaardige verrichtingen van de Nederlandse cultuur garanderen vrijheid voor iedereen en wat beschermt dient te worden is deze vrijheid die immens veel groter is dan het zielenheil dat een religie mag beloven. Een religieuze identiteit is nu eenmaal beperkter dan een humanistische. Als de geschiedenis iets leert, dan dit wel (Bouazza 2002b).

Ofschoon op deze twee filippica's veel valt af te dingen, kon dit felle geluid op een warm onthaal rekenen uit onverwachte hoek. Nederland was in toenemende mate in de ban geraakt van het fenomeen Pim Fortuyn. Deze laatste had zich juist in die

periode openlijk laten ontvallen dat de islam een ‘achterlijke cultuur’ was. Bij Bouazza stroomden de verzoeken voor interviews op radio en televisie binnen. Uiteindelijk gaf de tv-schuwe Bouazza toe aan het populaire RTL-praatprogramma *Barend en Van Dorp*.

Een half jaar later beleefde Bouazza's weerzin tegen de islam(itische gemeenschap) een nieuwe impuls, toen de uit Somalië gevluchte PvdA-politicologe Ayaan Hirsi Ali moest onderduiken nadat zij, vanwege haar kritiek op de islam, met de dood zou zijn bedreigd. Ofschoon later bleek dat deze bedreiging door haarzelf en de media enigszins was aangedikt, vond Bouazza hierin een nieuwe aanleiding om woedend van leer te trekken tegen de moslims en om het op te nemen voor de Nederlandse beschaving van ‘gastvrijheid en vrijheid’.[5.]

> Tegenover de humorloosheid van God staat het vrolijk, seksueel vernuft van de mens. De grootste fout die door Nederlanders wordt gemaakt is dat zij moslims steeds op hun geloof aanspreken, niet op hun menselijkheid. Acceptatie van homoseksualiteit of zelfs seksualiteit in het algemeen hangt af van de barmhartigheid van de mens (Bouazza 2002c).

Nieuwe helden

Het was Salman Rushdie die de migrant tot Nieuwe Held van de Verknipte Wereld heeft uitgeroepen; de migrant die door harde omstandigheden gedwongen wordt zich te ontpoppen, ‘maar die daardoor toch maar mooi in een fantastische vlinder verandert’, merkte Bas Heijne op (2001). Deze zet van Rushdie maakte van traditionele slachtoffers in één klap voorhoedevechters, boodschappers van de nieuwe tijd. Maar Bouazza, hoewel een groot bewonderaar van Rushdie, weigert om voor zo'n Nieuwe Held te worden aangezien. Hij zet zich af tegen alle goed bedoelenden die hem tot multiculturele spreekbuis willen maken, die hem tot stereotiep exotisme willen dwingen. Met zijn positionering als kunstenaar in het Boekenweekessay en in *Momo* en *Salomon*, heeft Bouazza zonder scrupules en consequent het idee bestreden als zou migrantenliteratuur per definitie exotisch zijn of dienen te zijn. Dat is winst.

Die literaire strijd voert hij echter nagenoeg alleen, zoals hij bijna alles alleen doet. Aan groepsvertoon heeft hij een hekel, hetgeen hem maakt tot een volleerd autonoom individu. Bouazza is iemand die denkt en spreekt vanuit een diepgeworteld besef dat menselijke vooruitgang valt en staat bij de gratie van het Individu en zijn Vrijheid. In het *Rotterdams Dagblad* van 15 maart 2001 vertelt hij:

> Altijd heb ik gezegd dat als ik iets doe, een interview geef of voorlees, dan doe ik het alleen. Ik wil niet bij een groep horen en vervolgens op een hoopje worden gegooid. Laatst nog belde een redacteur van een gerespecteerd tijdschrift mij op met de vraag

> of ik samen met andere Marokkaanse schrijvers op de foto wilde. Dat verzoek heb ik dus geweigerd. Ik ben geen voetballer (Moerman 2001).

Neen, een voetballer misschien niet, maar zijn aspiraties reiken wel verder dan het schrijven alleen. In een interview met *Vrij Nederland* onthult hij:

> Ik zou graag verder de muziek in willen. Compositieleer onder de knie willen krijgen. Voor een theaterstuk in de Balie heb ik muziek geschreven voor stem en piano. Voor een filmproductie een stuk voor cello. Ik ben zelfs een keer begonnen met een opera maar toen ik mijn huis werd uitgegooid, ben ik alles kwijtgeraakt. Maar als morgen iemand mij zou vragen een libretto te schrijven, zou ik het meteen doen (Lockhorn 2001).

Deze open sollicitatie werd verhoord. Op 7 mei 2003 ging in het Rotterdamse Lantaren/Venstertheater zijn operadebuut in première. Bouazza schreef een libretto voor twee sopraanstemmen en twee piano's. De titel refereent aan het beproefde beeld van de verstrengeling in de liefdesdaad: *Het Monster met de twee ruggen*.[6.] Het verhaal handelt over één nacht uit het leven van de Siamese tweelingmeisjes en het lied is een verlangen naar versmelting en een klaagzang over de pijn van scheiding - 'die gruwelijke eenzaamheid van afgezonderde lichamen'.

Dit muzikale experiment werd weliswaar gewaardeerd, maar ook hier was het eindoordeel van beroepsmatige commentatoren niet om over naar huis te schrijven. In *de Volkskrant* van 10 mei 2003 schreef Guido van Oorschot dat je als kijker en luisteraar weliswaar 'moet meelezen, de woorden moet kunnen bevoelen, besnuffelen, proeven en smaken' maar dat Bouazza's taal in zijn onstuitbare drang muziek en woorden tot een geheel te laten smelten uiteindelijk ongeschikt was voor opera: 'te bloemrijk, te eigenzinnig voor muziektheater'.

Ofschoon zijn levenspad niet gevrijwaard bleef van 'demonen', is Bouazza altijd blijven schrijven.[7.] Waarschijnlijk omdat hij niet anders kan. Dag in dag uit peilt hij de diepten van zijn inktpotje en de krochten van zijn fantasie, en tart hij de grenzen van zijn verbeelding op bijna Alice-in-Wonderlandiaanse wijze. Minutieus en consequent is hij zijn 'kunsttaal' of 'taalkunst' blijven doordenken. Hoe groot de kritiek ook was, Bouazza blijft overtuigd van zijn literaire ideologie. Concessies verafschuwt hij en aan het grote publiek heeft hij een broertje dood, waarschijnlijk omdat dat grote publiek per definitie een niet-literair publiek is, een massa zonder smaak. Liever wendt hij zich tot een klein liefhebbend publiek, een schare fijnproevers die door weer en wind komt opdraven als hij ergens een redevoering of een signeersessie houdt.

Dit alles is een kracht, een uiting van literaire volwassenheid. De drift die in Bouazza's werk doorklinkt is zeker imposant. Maar de vraag blijft of het geheel niet wat gratuit wordt als het vooral lijkt op een solistisch pleziertje, op, zoals Hans Goed-

koop het zei, ‘schriftuurlijke masturbatie die niet echt tot bevrediging leidt’? (Goedkoop 1998) Bouazza zal er iets op moeten vinden om te voorkomen dat de woorden met hem aan de haal gaan, hem de baas worden. Gedrevenheid is goed, maar het kan omslaan in ‘spielerei’, zo betoogde ook Arjan Peters (2001). In vergelijking met de werken van Rushdie, Nabokov en Joyce - gedrieën Bouazza's grote idolen - lijkt Bouazza vooral een vaardige leerling. Het klassieke patroon van de jonge schrijver is bekend: eerst vertalen, dan imiteren en dan de uiteindelijke *emulatio*, waarbij de schrijver over de eigen idolen heen springt. Die laatste sprong moet Bouazza duidelijk nog maken. Of dat lukt mag, gelet op zijn laatste pennenvruchten, betwijfeld worden. Immers, wat bij Joyce, Nabokov en Rushdie middel is, is bij Bouazza in veel opzichten doel.

Hoe dan ook, bij de beoordeling van een kunstenaar mag men nooit zijn zwakkere werken of de fouten in zijn werk als maatstaf nemen, om hem vervolgens laag aan te slaan. Als tijd en stemming gunstig zijn, is Bouazza tot heel mooi werk in staat. En, om met Horatius te spreken: ‘Zelfs de goede Homerus slaapt wel eens.’ Bouazza heeft zijn literaire kracht vooral in zijn debuut aan de dag gelegd. Met het klimmen der jaren is hij weliswaar steeds obsessiever, exuberanter, ja zelfs virtuozer gaan schrijven, maar beter werk dan *De voeten van Abdullah* heeft hij niet meer geleverd. Die Rembrandteske manier van schrijven, die doeltreffende dosering, die opwindende woordlyriek, dat sensuele, magische clair-obscur die hij in dat kleine juweeltje wist op te roepen, dat heeft hij nooit meer geëvenaard. Daarvoor in de plaats kwam een verbeeldingslust op volle toeren, die te dikwijls op hol sloeg. De vraag luidt dan: maakt één goed boek een schrijver tot een goede schrijver?

Zeker, Bouazza is goeddeels de enige ‘M.S.M.A.N.N.’ die serieus wordt genomen en erkend. Daar waar letterkundigen en critici ‘jong allochtoon talent’ graag over het paard tillen, kan Bouazza zich erop beroemen dat hij vooralsnog als enige langs zuiver literaire maatstaven wordt gewogen.[8.] Bouazza wordt steevast gerecenseerd door gerenommeerde critici als Arnold Heumakers, Hans Goedkoop en Arjan Peters. Op zijn beurt schrijft hij zelf recensies over belangwekkende schrijvers en vertalingen - zoals bijvoorbeeld het grootse *Finnegans Wake* van Joyce. Zijn boeken werden besproken in het boekenprogramma *Zeeman met Boeken*. Hij is een veelgevraagde gast voor optredens en voordrachten op grote literaire festivals in binnenen buitenland. Of Bouazza's literaire werk een blijvende indruk zal maken weten we nu nog niet, maar zijn vrijmoedige bijdragen aan het discours over de Nederlandse multiculturele samenleving zijn in elk geval van direct belang. In het *NRC*-artikel van 20 september 2002 stelt hij:

> Wat heeft de islam als ideologie Nederland gebracht? Tot vermoeiens toe horen we dat andere culturen de Nederlandse samenleving verrijken, maar dat is de verrijking van onze magen en tafels. Maar waarmee heeft de *theorie* van de islam Nederland verrijkt? De enige manier waarop de islam Nederland had kunnen verrijken is met de

> architectonische pracht van moskeeën, maar deze gebedshuizen in Nederland zijn allemaal lelijke misbaksels (Bouazza 2002c).

En in het interieurblad *Villa D'arte* stelt hij:

> Wat mij stoort aan de discussie is dat er wordt gedaan alsof het huidige fundamentalisme de eigenlijke islam is, terwijl de oorspronkelijke islam juist veel liberaler en toleranter was dan nu, een feit waarvan de door mij gebruikte oorspronkelijke teksten (in *Rond voor rond of als een pikhouweel*, red.) getuigen (Seghers 2002).

Hoewel Bouazza dikwijls wordt verweten dat hij met zijn 'stigmatiserende stereotyperingen' helemaal niet bezig is de eigenlijke islam een beter aangezicht te geven, hoewel hij een 'laffe nestbevuiler' wordt genoemd die lustig meedeint op de islamvijandige golven van het 'Post-11-September-Syndroom', en hoewel men hem verwijt dat hij eigenlijk meer verstand heeft van negende-eeuwse Arabische kontseks dan van hedendaagse politiek, kan zijn emancipatoire betekenis nauwelijks gebagatelliseerd worden. Het is mede dankzij hem dat vele allochtone denkers en schrijvers zich verplicht voelen zich uit te spreken, kleur te bekennen en met de billen bloot te gaan.

Mohammed Benzakour

Literair werk van Hafid Bouazza

De voeten van Abdullah. Amsterdam, Arena 1996. Verhalenbundel.
Apollien. Amsterdam, Prometheus 1998. Toneelstuk.
Momo. Amsterdam, Prometheus 1998. Novelle.
Schoon in elk oog is wat het bemint. Amsterdam, Bert Bakker 2000. Bloemlezing/vertalingen.
Massacre at Paris. Amsterdam, Prometheus 2001. Toneelstuk.
Beer in Bontjas. Amsterdam, Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) 2001. Boekenweekessay.
Salomon. Amsterdam, Prometheus 2001. Roman.
Rond voor rond of als een pikhouweel. Amsterdam, Prometheus 2002. Bloemlezing/vertalingen.
Othello. 2003. Toneelstuk uitgevoerd door Toneelgroep Amsterdam (regie: Ivo van Hove).
Het monster met de twee ruggen. 2003. Opera (regie: Gijs de Lange).
Paravion. Amsterdam, Prometheus 2003. Roman.

Eindnoten:

1. Begin 2002 publiceerde Bouazza van zijn debuut een herziene uitgave. Deze was voorzien van een nawoord en één extra verhaal dat drie jaar eerder in *Hollands Maandblad* was gepubliceerd.

Tevens verscheen een klein toneelstukje van zijn hand getiteld *Apollien* dat, in opdracht van een Haagse toneelgroep, een verdere uitwerking was van het gelijknamige verhaal uit zijn debuutbundel.

2. Oujda ligt in noordoostelijk Marokko, grenzend aan Algerije, het land waar Bouazza's moeder vandaan komt.
3. De Boekenweek droeg als thema 'Schrijven tussen twee culturen', een thema waarover Bouazza in het *Rotterdams Dagblad* van 15 maart 2001 opmerkte dat het 'eerder een maatschappelijk dan een literair thema is'. Deze opvatting weerhield hem er overigens niet van zijn medewerking te verlenen.
4. Bijvoorbeeld tijdens het debat rond de afgelasting van het toneelstuk *Aïsja- de vrouwen van Medina*, of rond de homo-onvriendelijke uitspraken van de strafrechtelijk vervolgde maar vrijgesproken imam Khalil El Moumni, en de vinnige 11 september-discussies met betrekking tot het islamitisch fundamentalisme.
5. In *NRC Handelsblad* (20 september 2002) verscheen de ingekorte versie van zijn Mosse-lezing 'Homoseksualiteit en islam'. Bij gelegenheid van de Mosse-lezing werd tevens *Rond voor rond of als een pikhouweel* gepresenteerd.
6. Uitgevoerd door het pianoduo Post en Mulder, op muziek van de Nederlands-Amerikaanse componist David Dramm.
7. Bouazza trekt een spoor van ongelukkige concubines achter zich aan; vlak na de geboorte van zijn eerste zoon gaat hij scheiden; is verslingerd aan alcohol, verslaafd geweest aan opium, LSD en cocaïne; heeft zelden een vast dak boven zijn hoofd; leidt een nomadisch bestaan in woonboten. Hij heeft zijn debuut goeddeels voltooid in een kamertje in het pand van zijn uitgever Prometheus, alwaar hij overnachtte en zich snel uit de voeten maakte als in de vroege ochtend het eerste personeel arriveerde.
8. Sinds zijn Marokkaans-Nederlandse collega en lotgenoot Abdelkader Benali gelauwerd is met de Librisprijs 2003 kan misschien gesteld worden dat Bouazza er een rivaal bij heeft. Maar behalve dat 'rivaliteit' en 'prijzen' oneigenlijke ijkpunten zijn in de literatuur, is dit toch niet helemaal waar. Afgaande op de voorspellingen en kritieken in de literaire bijlagen rondom de Librisprijs 2003, kan voorzichtig geconcludeerd worden dat bij deze bekroning eerder *politieke* dan literaire motieven de doorslag hebben gegeven.

10 december 1998. Astrid Roemer krijgt voor het eerste deel van haar Suriname-trilogie een Duitse literatuurprijs.
18. Nat hout: Astrid Roemers postkoloniale verbeelding

In 1998 publiceerde de Arbeiderspers het laatste deel van een trilogie, die met zijn duizend bladzijden een historisch moment in de culturele geschiedenis van Nederland en Suriname markeerdet: *Gewaagd Leven*, *Lijken op Liefde* en *Was Getekend*. Deze 'drieling van Astrid Roemer', een veelbesproken, ontzag afdwingend werk, was niet zomaar een lang verhaal over het recente verleden van Suriname. Dit drieluik markeerde het einde van een tijdperk. Het wilde zelfs een nieuw cultureel moment forceren: het moment waarop de waarheid over het Surinaamse en Nederlandse postkoloniale tijdperk onder ogen kon worden gezien, en het moment waarop de verwerking kon beginnen. Als zodanig was het een ambitieuze postkoloniale roman: de eerste van deze reikwijdte die in het Nederlandstalig gebied verscheen. Daarom kan het laatste jaar van het verschijnen van dit drieluik worden beschouwd als een betekenisvol moment in de multiculturele geschiedenis van Nederland. Het was het moment waarop de postkolonialiteit van het Nederlandstalige gebied een zelfbewuste literaire uitdrukking kreeg.

Het begrip postkolonialiteit wordt in Nederland lang niet zo veel gebruikt als in het Engelstalige gebied. Dat komt onder andere omdat de discussies over het Nederlandse kolonialisme hier niet zo intensief zijn gevoerd als in bijvoorbeeld Engeland en de Verenigde Staten. Het is dan ook niet vreemd dat er nog weinig overeenstemming bestaat over hoe de literatuur die wordt geschreven door auteurs uit voormalige Nederlandse koloniën genoemd moeten worden: is het migrantenliteratuur? Is het postkoloniale literatuur? Is het (bijvoorbeeld) Surinaamse literatuur?

Wie Roemers trilogie leest binnen de context van internationale discussies over kolonisatie en postkolonialiteit, valt iets merkwaardigs op. Het is net alsof er in deze romans verschillende fases van die discussies terugkomen. Zo kun je in de geschiedenis van het postkoloniale schrijven een wat ernstiger, ethisch en politiek bewuste fase onderscheiden van een meer ironische fase. In de jaren tachtig stelden veel

auteurs uit voormalige Europese koloniën het kolonialisme aan de kaak door nostalgisch te schrijven over een prekoloniale of antikoloniale zuiverheid. In die nostalgie klonk een zekere ernst door: er werd groot belang gehecht aan volkstradities, en de eigen inheemse natuur. Na de jaren tachtig werd de tegenstelling tussen prekoloniale zuiverheid en koloniale corruptie minder belangrijk. Veel romans probeerden juist te laten zien dat culturen gemengd zijn; hybriditeit en syncretisme werden de nieuwe thema's. In deze romans was meestal meer ironie, ambivalentie en spot te vinden, zoals in het werk van beroemde postkoloniale auteurs als Salman Rushdie en de Caribische schrijfster Jamaica Kincaid. Roemers trilogie weet op wonderbaarlijke wijze deze twee soorten postkoloniaal schrijven met elkaar te verbinden.

Door het samenvoegen van deze twee schijnbaar tegengestelde dimensies is er in Roemers trilogie een ongewone tweeledigheid voelbaar. Zowel gewone lezers als recensenten probeerden die te benoemen. ‘Loodzwaar maar ondogmatisch, een wonderlijke combinatie,’ verzucht Aleid Truijens bijvoorbeeld in haar bespreking van het tweede deel van Roemers trilogie, *Lijken op Liefde*. Roemers meesterwerk getuigt inderdaad van een grote ernst: er is zelfs weinig cynisme te bespeuren in de wijze waarop ze de postkoloniale corruptie beschrijft als een verwoestende kracht die in alle terreinen van het leven binnendringt. Al Roemers personages worden bewogen door heftige emoties, de hoofdpersonen streven tegen alles in waarheid en waarachtigheid na, en de verteller gebruikt lichamelijke beelden om het gewicht van de emoties te onderstrepen. Geen speels cynisme, niet de ironie die je in veel andere postkoloniale romans uit het Caribisch gebied kunt vinden. Maar ondanks deze ernst, die herinnert aan de eerste fase van het postkoloniale schrijven, vervalt de verteller niet in zwart-witschema's. De roman is evenmin te betrappen op een gemakzuchtige verheerlijking van prekoloniale onschuld of authenticiteit.

De trilogie is zo opmerkelijk omdat Roemer de ernst uit een vroegere fase van het postkoloniaal schrijven combineert met de aandacht voor meervoudigheid en gemengdheid die een latere fase karakteriseert. Het is alsof ze zo verschillende oplossingen voor het bekritiseren en verwerken van het kolonialisme tegelijkertijd uitprobeert. Dat levert een gelaagde roman op, die veel verschillende niveaus van de postkoloniale conditie voelbaar maakt - en die juist daardoor een wezenlijke verwerking mogelijk maakt, ook in Nederland, waar eerdere fasen van de discussie nog moeten worden ingehaald.

In de boekbesprekingen over de trilogie werd weinig stilgestaan bij deze gelaagdheid, en die gelaagdheid werd zeker niet verklaard vanuit de ongewone positie die de trilogie koos binnen de discussies over het kolonialisme. Dat wil niet zeggen dat Roemers werk zonder waardering werd gelezen. Integendeel: vrij algemeen werd de trilogie positief beoordeeld, al heeft die lof niet geleid tot een belangrijke Nederlandse literaire prijs. Het eerste deel, *Gewaagd Leven*, kreeg de complimenten van de jury van de Libris-Literatuurprijs 1997, maar werd desondanks niet genomineerd. Michiel van Kempen meldt dat de jury zich in die beslissing had laten leiden door

hun mening ‘dat de redactie van het boek zo slordig was gedaan’ - en hij onthield zich wijselijk van commentaar (Van Kempen 1999, 13). In Duitsland werd de waardering voor het werk niet getemperd door dergelijke overwegingen. De vertaalde tweede roman in de cyclus (*Könnte Liebe sein*) won daar de LiBeratuurpreis, een prijs die sinds 1987 jaarlijks wordt uitgereikt aan vrouwelijke auteurs met een Aziatische, Afrikaanse of Latijns-Amerikaanse achtergrond. Nederlandse en Vlaamse recensenten wezen ook op het maatschappelijk belang van Roemers werk, en ze prezen de wijze waarop Roemer een complexe maatschappelijke problematiek in beeld had gebracht. *De Morgen* roemde de trilogie bij monde van Joris Gerits als een ‘magistraal tijdsbeeld van haar land van herkomst’ (1999a), de *Haagsche Courant* bewonderde het laatste deel omdat het ‘geen moraliserende roman’ was, maar een ‘literaire rouwklacht over een natie, die bezig is uiteen te vallen en te verdwijnen’ (Bakker 1996). Dat laatste klopt overigens maar gedeeltelijk: je zou de trilogie met meer recht kunnen lezen als een werk dat de natie probeert te redden. Het drieluik gaat immers over de oprichting van een tribunaal om een oordeel uit te spreken over het recente verleden van het jonge Suriname, opdat de eenentwintigste eeuw zonder onverwerkte trauma's gestart kan worden. Dat het centrale thema van de romans de geschiedenis van het postkoloniale Suriname is, was onder recensenten geen onderwerp van discussie. Wel waren er een paar critici die commentaar leverden op de wijze waarop personages facetten van de postkoloniale natie Suriname verpersoonlijken; in de discussie over de genres die in de trilogie verwerkt zijn, werd deze allegorische laag een paar keer genoemd, en negatief beoordeeld (door een neerbuigende Jaap Goedegebuure in *HP/de Tijd*, en door Yra van Dijk in *de Volkskrant*).

August Hans den Boef schreef echter dat de mening van Nederlandse critici over werk uit de voormalige koloniën zelden door zuiver literaire argumenten wordt bepaald. De Nederlandse interesse voor de (voormalige) koloniën hangt nauw samen met de eigen, Nederlandse handelsbelangen, en dat geldt ook voor de interesse voor de culturele producten uit die gebieden. Op dit moment zou het Nederland, vanwege de lastige verstandhouding met de voormalige koloniën, goed uitkomen als er felle of satirische kritiek op de postkoloniale regimes zou worden geuit. Maar, vervolgde den Boef terecht, Roemer doet in haar trilogie iets *anders* dan de Nederlanders wensen. Als ze er een eigen agenda op na houdt, dan getuigt ze van een scherper inzicht in de complexe (post)koloniale situatie dan haar vooringenomen Nederlandse critici.[1]

Ik vat deze erkenning van Roemers eigen, niet-neokoloniale positie graag op als een uitnodiging om Roemers werk te bespreken binnen de debatten over de postkoloniale literatuur.[2] Het ligt voor de hand te beginnen bij de beter bekende discussies over de ‘migrantenliteratuur’. Deze omschrijving wordt tegenwoordig ook in Nederland gebruikt voor het werk van niet in Nederland geboren auteurs, die vroeger bijvoorbeeld Surinaamse of Antilliaanse auteurs werden genoemd. Zulke romans zouden dan de problematiek van de verscheurde identiteit van de migrant behandelen

(Anbeek 1999). Nu is Astrid Roemer inderdaad in Suriname geboren, en haar werk gaat voor een groot deel over de ervaring van migratie, waardoor het voor de hand lijkt te liggen ook het drieluik binnen het kader van de migrantenliteratuur te lezen. Alleen gaat Roemers trilogie duidelijk niet over de identiteitsproblemen van de individuele migrant. In de recensies werd daarom maar weer gekozen voor de vroegere beschrijving: Roemers trilogie zou een cyclus over Suriname zijn. Maar met die beperkte situering verloren critici een mogelijkheid om inzicht te krijgen in het bredere belang van de trilogie, die niet alleen over Suriname gaat, en ook niet alleen over identiteitskwesties. Er is een andere manier om Roemers werk te benaderen, een manier die haar werk niet reduceert tot een roman over de problemen van de migrant, maar ook niet tot een roman over Surinaamse natievorming alleen.

Om duidelijk te maken wat de culturele betekenis van Roemers romans is zal ik het spel dat de recensenten begonnen verder spelen: het situeren van de trilogie binnen verschillende literaire stromingen. Ik wil de leesmogelijkheden graag uitbreiden en de roman achtereenvolgens proberen te lezen als een verhaal over migratie, dan als een verhaal dat binnen een transnationaal kader kan worden begrepen, en te slotte als een postkoloniaal verhaal. Elke manier van lezen zal andere aspecten van Roemers trilogie aan het licht brengen. Tegelijkertijd zal ik uitleggen wat de kenmerken zijn van de verschillende manieren om mijn interpretatie in te kaderen - binnen het kader van respectievelijk migratie, transnationalisme en postkolonialisme. Elk van die kaders getuigt van een eigen visie op intercultureel contact en mondialisering. Alleen als ik deze perspectieven afwisselend inzet kan ik recht doen aan de volle complexiteit van Roemers gelaagde drieluik. Roemers meesterwerk is deze zorgvuldige benadering zonder meer waard: het heeft nog bij lange na de waardering niet gekregen die het verdient.

Astrid H. Roemer

Roemers drieluik kwam niet uit de lucht vallen. Astrid Roemer (1947, Suriname) is een van de weinige elders geboren auteurs in Nederland die gestaag zijn blijven doorwerken aan een belangrijk, zich steeds vernieuwend oeuvre. Ze debuteerde in 1970 met de dichtbundel *Sasa*, en in 1974 werd haar eerste roman, *Neem mij terug Suriname*, in Paramaribo uitgegeven. Ze emigreerde naar Nederland, waar haar latere werk verscheen. Ze maakte in brede kring naam met haar *Over de gekte van een vrouw*, een veelbesproken en veelgeprezen roman die in 1982 bij uitgeverij In de Knipscheer werd gepubliceerd. Sindsdien begon een groot publiek Roemer te waarderen als een schrijfster met een heel eigen stem en visie. Niet lang na de publicatie van deze roman verschenen de eerste doctoraalscripties over Roemers werk (Tummers 1984; Wikkerink 1987), en in 1993 verscheen een proefschrift over dezelfde roman (Redmond 1993). Roemer had toen al een omvangrijk oeuvre opgebouwd, dat ze in de jaren daarna bleef uitbouwen.[3]

Afb. 18.1 Astrid Roemer (foto: Gon Buurman)

Roemer schrijft steeds over maatschappelijke kwesties als migratie, vrouwenemancipatie, seksisme en racisme, maar haar werk is te complex om programmatisch te zijn. Ze schrijft juist over de intieme ervaring van de verwarrende verknopingen van ras, sekse, etniciteit, seksualiteit en klasse. Om die ervaring uit te drukken gebruikt ze beelden en woorden uit verschillende culturele contexten.[4]

Roemer ontwikkelt haar schrijverschap niet in isolement. Ze draagt haar visie op de wereld op vele culturele en politieke podia uit, ze vertaalt werk van anderen, is medeauteur van een sociologische studie, ze geeft schrijfworkshops en laat het daar geproduceerde werk uitgeven, ze schrijft voor toneel. Zo experimenteert ze met allerlei genres en registers, van poëzie tot toneel, van manifest tot column, van lied tot reisbeschrijving, van meer naar minder realistisch. Desondanks getuigt haar drieling nog steeds van de onmiskenbaar Roemeriaanse stijl die in haar vijftien jaar eerder verschenen *Over de gekte van een vrouw* zoveel stof deed opwaaien. Haar trilogie biedt daarnaast ook een complexe maar hechte structuur, en Roemers thema's, beelden en ervaringen krijgen door die structuur een ongekende zeggingskracht. Die zeggingskracht vormt het uitgangspunt voor mijn beschouwing.

Botsende verhalen over migratie en identiteit

'Holland is nog erger dan De Dood omdat onze geliefden er onherroepelijk in verdwijnen om onherroepelijk weer bij ons neer te dalen als verschijningen van zichzelf' (*Was Getekend*, 408). Al gaat de trilogie dan niet in eerste instantie over migratie, toch is het pijnlijk heen en weer bewegen tussen Holland en Suriname, tussen Daar en Hier, tussen dood en leven, een thema dat een belangrijke rol speelt. In het tweede deel, *Lijken op Liefde*, opent ieder hoofdstuk met een fragment waarboven steeds de titel 'vluchtgegevens' is gezet. De hoofdpersoon beweegt zich in dit boek door landen over de hele wereld. Tien van de elf genummerde hoofdstukken van het derde deel, *Was Getekend*, worden vooraf gegaan door een brief of mijmering van een persoon die een familielid in het andere land toespreekt. De boeken worden gestructureerd door het patroon van het heen en weer bewegen, tussen geboorteland of het land waar de familieleden geboren zijn, naar landen waar men vanwege koloniale of andere intieme banden mee verbonden is.

Dat heen en weer bewegen is in de context van het boek volkomen gebruikelijk, maar het is toch niet zonder verdriet: migratie is ook voor de achterblijvers een moeilijk te verwerken ervaring. Pedrick de Derde Abracadabra, de oprechte, sympathieke hoofdpersoon van *Was Getekend*, moet wel aanvaarden dat zijn familieleden de noodzaak voelen om weg te gaan, maar hij protesteert er ook heftig tegen: in zijn eenzaamheid voelt hij zijn gedachten voortdurend kantelen van Holland naar Suriname, net als de natte houten boeien in zee. Hij is anders: 'Ik ben geen man van nat hout. Ik ben geen markeerpunt. Ik wortel straf in de schoot van de aarde.' (*Was Getekend*, 371) Voor een man die in de jaren tachtig spreekt, in een roman die verschijnt aan het einde van de jaren negentig, is dit een opmerkelijke uitspraak. Is Pedrick van mening dat de identiteit van mensen bepaald wordt door hun geboortegrond? Zo'n visie wordt sinds de jaren tachtig essentialistisch genoemd: in deze visie is identiteit immers een essentie, een onveranderlijke, authentieke kern, die bij de geboorte vastligt, en waarin de waarheid over iemand gevonden kan worden. In

de jaren negentig wordt identiteit veel meer als veranderlijk gezien, als een tijdelijke constructie die in een bepaalde culturele context ontstaat. Maar Pedrick draagt hier desondanks de traditioneler essentialistische visie uit. Eigenlijk is die visie in strijd met zijn persoon. In de woorden van Elsbeth Etty (1999) is hij de 'ideale Surinamer': 'een mengelmoes die bij gebrek aan wortels elke etniciteit ontstegen is.' Maar hij zoekt die wortels dus toch: letterlijk in de grond waar hij op woont, en die hij met liefde en veel succes bewerkt. Pedrick draagt in het verhaal de last behalve zichzelf, ook het land Suriname te representeren, in zijn verhouding tot zijn witte adoptiemoeder, en zijn adoptievader die afstamt van een bosnegergeslacht van genezers en zelfs grootopperhoofden. Hij, de 'zoutwater-chinees', opgevoed door 'die-rooie-bosneger-en-die-witte-verpleegstersvrouw' (28), verpersoonlijkt de beschadigde, eigene kant van het verweesde Suriname - niet zozeer de natie, als wel de grond, de vruchtbare aarde zelf.

De paradox in de persoon van Pedrick wijst op de opmerkelijke dubbelheid van Roemers benadering van migratie. Migratie wordt hier, tegen de heersende modes in, wel degelijk gezien als een pijnlijke ontworteling. Maar al erkent het verhaal de menselijke behoefte aan wortels als heel reëel, het erkent daarnaast ook dat identiteiten in de postkoloniale periode onoplosbaar meervoudig zijn. Die twee visies op identiteit staan in de regel tegenover elkaar. Het is alsof de trilogie eindtwintigsteeeuwse concepten van hybriditeit wil combineren met middentwintigste-eeuwse concepten van identiteit als geworteldheid. Roemer wil nog geen van de historische oplossingen voor de postkoloniale malaise opgeven. Ze lijkt ze juist te willen verzoenen. Als ze identiteit enerzijds voorstelt als meervoudig, veranderlijk, en bepaald door omringende relaties, laat ze aan de andere kant ook zien dat oorsprong, verwantschap en bloed nog steeds belangrijke elementen van identiteit kunnen zijn. Roemer wil die elementen alleen een nieuwe invulling geven: ze moeten in haar werk zowel in verticale zin (worteling in een genealogische geschiedenis) als in horizontale zin (worteling door een hechting in een breed horizontaal netwerk van familie-, liefdes- en vriendschapsrelaties) begrepen worden. De nieuwe opvatting over identiteit als relationeel is binnen het Caribisch gebied niet origineel, al is die overtuigde dubbelheid van de verbeelding van identiteit wel karakteristiek voor Roemers werk. Maar juist omdat ze niet volkomen uniek is heeft deze verbeelding des te meer cultureel belang, en sluit ze aan bij culturele debatten die elders met meer intensiteit gevoerd worden dan in Nederland. Als we de internationale debatten over migratie bestuderen, wordt de omvang van Roemers prestatie nog duidelijker.

Laten we eerst eens teruggaan naar de kwalificatie migrantenroman. Wat is dat eigenlijk?

Enkele decennia geleden werden migranten in de cultuurwetenschappen beschouwd als personen die hun land van herkomst verlieten om zich in een nieuw land te vestigen - voor kortere of langere tijd (als migrant) of voorgoed (als immi-

grant). Die opvatting is in Nederland terug te vinden in uitdrukkingen als ‘tussen twee culturen’, zoals het thema van de Boekenweek 2001 werd aangeduid. Migrantenauteurs zouden deze pijnlijke positie tussen geliefd geboorteland en moeilijk toegankelijk toekomstig vaderland verbeelden, met alle problemen van ontworteling en desoriëntatie vandien, en misschien ook wel de vreugde van, bijvoorbeeld een losbreken uit knellende familiebanden, en het ontdekken van nieuwe mogelijkheden tot identificatie en zelfrealisatie.

In het midden van de jaren negentig werkten Engelstalige onderzoekers de constatering dat migratie geen simpel proces van vertrek en aankomst is echter op een nieuwe manier uit: migratie werd gedefinieerd als het binnentreden van een transnationaal netwerk. Deze transnationale benadering gaat ervan uit dat er nieuwe, grensoverschrijdende gemeenschappen ontstaan, omdat mensen en (niet-gouvernementele) groepen in verschillende naties intense relaties met elkaar onderhouden. Een migrant beweegt zich meestal binnen zo'n grensoverschrijdende, transnationale gemeenschap. Migratie wordt dus niet meer gezien als een individuele verplaatsing, maar als een collectieve beweging die nieuwe grensoverschrijdende gemeenschappen schept. Het begrip ‘transnationalisme’ is het afgelopen decennium een sleutelrol gaan spelen in het (in elk geval Engelstalig) cultuuronderzoek. Het begrip duidt op de processen waardoor migranten sociale relaties aangaan die geografische en culturele grenzen overschrijden (Basch et al. 1994, 7; Grewal en Kaplan, 1994). De grensoverschrijdende gemeenschappen die zo ontstaan hebben elk een eigen culturele en politieke geschiedenis, en ze hebben daarom een heel eigen perspectief op de wereld. De leden van de transnationale Chinese gemeenschappen in Azië, Europa en de Amerika's bijvoorbeeld, hebben een wezenlijk andere kijk op de wereld dan diegenen die deel uitmaken van de zogenoemde Black Atlantic (Gilroy 1993). Het begrip transnationalisme heeft, als verwijzing naar processen in plaats van personen, de prettige bijkomstigheid dat het een al te enge focus op individuele identiteitsproblematieken verruimt. Migranten zijn niet langer de uitzonderlijke eenlingen, die in beweging zijn waar anderen honkvast blijven. De nadruk komt te liggen op de meervoudige relaties die migranten construeren.

Deze visie leidt daarom tot een nieuwe benadering van migrantenliteratuur. Daarbinnen zijn migranten geen ontwortelde eenlingen, die zich in een niemandsland tussen culturen bevinden. Ze zijn daarentegen leden van een transnationale cultuur. Roemers verhaal laat de diepere zin van zo'n benadering zien. Haar trilogie valt niet gemakkelijk ‘tussen twee culturen’ te situeren. Dat geldt al op het fundamentele niveau van de ruimte waarin het zich afspeelt: het verhaal omspant (vooral dankzij het tweede deel) Suriname, Amsterdam, het landelijker Noord-Holland, Londen, Willemstad op Curaçao en Miami in de Verenigde Staten. Roemers personages zijn evenmin verscheurd tussen nationale identiteiten. Wel wonen families niet zonder verdriet in verschillende continenten, wordt een enkeling door twijfel verscheurd bij de eenmalige keus tussen een Nederlands of een Surinaams paspoort, bij de onafhankelijkheid, en hebben de meesten van de personages een multi-etni-

sche familiegeschiedenis en vriendenkring. Maar die pijn neemt niet weg dat ze samen een transnationale gemeenschap vormen.

Roemer ziet nationaliteit dus niet als de doorslaggevende factor van iemands identiteit. Identiteit wortelt niet noodzakelijkerwijs in één natie. Evenmin is bloedverwantschap de enige, cruciale factor die identiteit bepaalt. De gemeenschap wordt niet in eerste instantie door biologische banden samengesmeed: naast de hoofdpersoon Pedrick zelf zijn er opvallend veel andere personages adoptiekinderen of adoptieouders.[5] In plaats van een paar individuele familiestambomen vinden we een ingewikkeld, nauw vervlochten netwerk van adoptieouders en -kinderen, vrienden en bloedverwanten, waarin personages van allerlei afstammingen zich innig tot elkaar verhouden. Dit netwerk bindt Suriname en Nederland samen: of men zich in Nederland bevindt, in Paramaribo of in het oerwoud, en uit welke biologische ouders men geboren is, maakt niet echt uit voor iemands positie binnen het netwerk. Dit is één van de sterke punten van de trilogie. In een vroegere koloniale staat als Nederland, die in tegenstelling tot veel andere Europese koloniserende landen de herinnering aan het eigen koloniale verleden naar de marges van de officiële nationale geschiedschrijving verbande (zie o.m. Wekker 2002), is het van groot belang te wijzen op de onverbrekelijke band met de voormalige koloniën. De trilogie wordt algemeen gelezen als een roman over Suriname, maar als je het belang van de migratie en de voortdurende wederzijdse contacten en menging in de interpretatie betrekt, zou je even goed kunnen zeggen dat de roman gaat over het transnationale netwerk waarin Suriname en Nederland zich beide bevinden. Het is een transnationale verbeelding van onderop. En deze transnationale verbeelding is een wezenlijk andere manier om naar de wereld te kijken dan een perspectief dat de individuele migratie centraal zet.

Een van de meest treffende formuleringen van de aard van migrantenliteratuur vond ik in het werk van de Duitse cultuurwetenschapper Heike Paul.[6] Paul vermijdt het begrip identiteit, om in plaats daarvan te spreken over de manier waarop migranten posities kiezen. Daarbij benadrukt ze dat die posities altijd interactief zijn: ze worden gekozen binnen een netwerk van relaties. Op basis van deze punten omschrijft Paul de migrantenliteratuur kernachtig als ‘een script van een relationele positionering’. De term ‘relatie’ heeft een bijzondere klank binnen de Caribische discussies over de mondialisering: Edouard Glissant, de dichter, denker en activist van Martinique, heeft zelfs een poëtica van de Relatie ontwikkeld, als tegenhanger van een poëtica die uitgaat van concepten van (autonome) identiteit. We kunnen het rijke begrip ‘relationaliteit’ ook in verband brengen met de verwerking van psychische trauma's: het helen van een trauma gebeurt, zoals psychologe Judith Herman zegt, door middel van het herstellen van verbindingen (Herman 1994). Ze bedoelt daarmee dat het getraumatiseerd individu weer sociale relaties kan aangaan, en zich niet langer afsluit voor de omgeving. Dat lijkt precies wat er in de geschiedenis van de migratie gebeurde: migranten gaan transnationale relaties aan, voegen zich in bestaande transnationale gemeenschappen, of scheppen die als ze er nog niet zijn.

Zo bezien hoeft de migratie op zichzelf lang niet altijd een trauma of een breuk te zijn. Wel is de migratie een facet van een transnationale ontwikkeling die om nieuwe concepten en verbeeldingen vraagt.

Migratie en taal

Hier komt een nieuwe benadering van het fenomeen van de migratie binnen. Iain Chambers geeft daar in het midden van de jaren negentig een aarzelende omschrijving van. Volgens hem behelst migratie een beweging waarin noch het punt van vertrek, noch dat van aankomst onbeweeglijk en zeker zijn. Hij voegt daaraan toe: 'It calls for a dwelling in language, in histories, in identities that are constantly subject to mutation' (Chambers 1994, 5). Die laatste, wat raadselachtige zin is van belang: Chambers roept hier niet alleen opnieuw de voortdurende beweeglijkheid van de nieuwe identiteiten op, maar hij suggereert ook iets nieuws, namelijk dat die identiteiten en geschiedenissen talige constructies zijn, verbeeldingen. Hij vat migratie op als een onbepaald, steeds beweeglijk 'in de taal bestaan'.

Voor een auteur als Astrid Roemer is de taal dan ook een werkgebied op zichzelf. Ze verandert de taal terwijl ze zich haar toe-eigent, maar die omgang met de taal wordt haar vooral in Nederland niet altijd in dank afgenomen. De commentaren betroffen vooral haar bijzondere stijl, waar zeer uitéénlopend op is gereageerd en die beurtelings werd gezien als een 'zwarte', als een typisch etnische en als een vrouwelijke stijl (Van Kempen 1999, 1). Pogingen Roemers stijl te beschrijven als representatief voor een bepaalde niet-normatieve identiteit baseren zich soms op de veronderstelling dat het taalgebruik van migranten in de eerste plaats bepaald wordt door de cultuur van hun afkomst; alsof migranten, anders dan andere auteurs, alleen maar schrijven om uitdrukking te geven aan een collectieve etnische identiteit. Het moest tot 1999 duren voor Roemers stijl zorgvuldig bekeken werd als een individuele literaire stijl, die op genuanceerde, vernieuwende en doelbewuste manier gebruik maakt van alle mogelijkheden die de Nederlandse taal en het Surinaams-Nederlands te bieden hebben. Die analyse werd uitgevoerd in een gedetailleerd en verhelderend artikel van de hand van Michiel van Kempen (1999).

De taal wordt zelfs het expliciete thema van veel van Roemers verhalen, gedichten en romans. Dat is begrijpelijk. Je zou Roemers nadruk op de taal op twee verschillende manieren kunnen uitleggen. De eerste uitleg geeft Peter van Koningsbruggen in een recensie in OSO: 'als de manipulatie van politiek en rechtspraak de betekenis van woorden te zeer in dienst heeft gesteld van een camouflagebeschildering van het verleden, dan is het tijd voor een nieuwe articulatie die de wond die maar niet wil genezen wederom openrijt en de mensen herinnert aan de pijn die nog niet is gestild' (1997, 254). Maar zelfs als de taal niet door specifieke politieke manipulaties haar betekenis verloor, dan kunnen er algemener redenen zijn waarom een auteur een eigen worsteling met de taal moet aangaan. Een taal is namelijk geen

transparant medium, maar een uitdrukking van een cultureel bepaalde levensvisie. Auteurs zijn geneigd tijdens het schrijven hun worsteling met de bepalende, dwingende culturele visie die in de taal besloten ligt van poëtisch commentaar te voorzien. Dat doet Astrid Roemer ook. Ze schept nieuwe woorden door nieuwe samenstellingen te maken, ze toetst verschillende benamingen voor handelingen (zoals het nadrukkelijke 'naaien', geplaatst naast 'wortelen', 'voortplanten', 'paren' (52), waarbij de betekenis van het woord 'paren' nog eens openlijk besproken wordt (54), en verzint opzettelijk gekunstelde woordomkeringen of afbrekingen om iets te verhelderen over de aard van de taal. Een 'koorps', als omkering van 'sprook', is geen verhaal, maar het present stellen van het leven zelf (*Was Getekend*, 196); 'rede-om' is de veelbetekenende omkering van moeder, waarin oorsprong en bloedverwantschap worden vervangen door motivatie (*Was Getekend*, 325); en in de verschuiving 'asresten. Verhaal-as-resten. Verhaal als resten' wordt een verbinding gemaakt tussen twee cruciale motieven: het verhalen vertellen en het vuur (*Was Getekend*, 208).[7] Wat opvalt is de (voor sommige lezers al te) opzettelijke gemaaktheid van deze taalvondsten. Het zijn nauwelijks poëtische subtiliteiten te noemen; ze komen vaak uit de mond van de personages zelf, en er wordt dan hartelijk om gelachen. Het gaat dan ook niet om de esthetische kracht van deze constructies. Ze staan in dienst van de vergaande reflectie op de taal die de trilogie in zijn geheel biedt. De boeken gaan uitvoerig in op de status van de taal en het vertellen, en op de problemen van het verwoorden van de waarheid. Dit is zelfs het centrale thema van de trilogie: het nationaal tribunaal moet de waarheid over de postkoloniale misdaden onder woorden zien te brengen.

Toch wordt voortdurend gesuggereerd dat de waarheid niet te verwoorden is, en dat zeker deze romans de waarheid niet representeren. Roemer maakt in een standaardopmerking vooraf al duidelijk dat de personages in het werk het product zijn van haar verbeelding. In het verhaal zelf wordt vaak nadrukkelijk nagedacht over het belang van het vertellen van de waarheid en de onontkoombaarheid van liegen. Pedrick de Derde A., de held van het laatste deel, wordt er al als kind op gewezen dat hij moet proberen in de waarheid te leven, maar dat dat vreselijk moeilijk is: 'de leugen [is] te vinden (...) aan het begin van elk woord. (...) Sprekend kan de waarheid ontsporen' (33). Later ziet hij onder ogen dat zijn ouders hem wel 'het verhaal van de waarheid' hebben willen geven, maar dat de waarheid blijkbaar niet over te dragen is - hij heeft hem zelf moeten vinden. 'En toen was erover praten zinloos geworden' (34). Dit alles betekent niet dat de trilogie zich neerlegt bij de constatering dat de waarheid niet uit te drukken is.

> 'Hebben de decembermoorden menuku [bloedschuld] over Paramaribo gebracht?'
> 'Dat weten we pas als de bevelhebber alles uit de doeken doet. Alles. Dan pas kan worden beoordeeld of de moorden gerechtvaardigd kunnen worden.' (*Was Getekend*, 440).

Al is het om politieke en persoonlijke redenen niet mogelijk die volle waarheid zichtbaar te maken, of om een oordeel uit te spreken, toch is het vertellen noodzakelijk, al zal er verteld moeten worden op een manier die duidelijk maakt dat het vertellen nooit de hele waarheid kan overbrengen. De eigennamen in het boek maken dit standpunt op een beknopte manier duidelijk. Veel personages hebben verschillende namen: Pedrick de Derde heet eigenlijk Ilya, een naam die zijn vrouw 'klonterig' vindt en liever niet gebruikt, en zijn vrienden noemen hem wel 'De Drie'. Pedrick beschrijft zichzelf ten slotte simpelweg als een man die bij een houtvuur neerhurkt. Zoals een vriendin van hem zegt: 'De dingen waarvan ik houd hebben geen naam' (*Was Getekend*, 236). Pedricks achternaam 'Abracadabra' is op zichzelf al een afwijzing van de koloniale eis een achternaam te nemen; tegelijkertijd is het, zoals een advocaat uiteenzet, ook een verhaspeling van: 'ha brachah dabarah: speak the blessing' (*Was Getekend*, 435). Pedricks zoon Pedrick de Vierde werd oorspronkelijk Junior genoemd, maar al in het ziekenhuis werd hij Junier genoemd, en zo zal hij blijven heten. Kinderen staan lang bekend onder namen als 'Het Kind' of 'Pikin Nègre'. Die namen geven de uiteindelijke waarheid over de persoon niet weer; ze maken slechts een aspect van een persoonlijkheid aanspreekbaar. Er is niet één naam die de hele waarheid bloot kan leggen, en de omschrijving die het beste bij iemand lijkt te passen, kan uiteindelijk sober zijn, en niet meer verwijzen naar familiebanden. Dat de namen niet altijd inzicht geven, heeft soms te maken met het kolonialisme (Abracadabra), soms met de vervormingen die de instituties onvermijdelijk teweeg brengen (zoals wanneer verpleegsters van de kraamafdeling Juniors naam verkeerd spellen), maar soms simpelweg met het feit dat mensen altijd verschillende rollen vervullen, in hun familie, in het sociale leven, in hun werk.

In de trilogie vinden we dus een manier van vertellen waarin de zelfreflectie op heel nadrukkelijke wijze besloten ligt. In een interview met Joost Niemöller in *De Groene Amsterdammer* zegt Roemer: 'Afstand nemen is belangrijk om te kunnen verbeelden. Suriname is een taalgebied geworden, getransformeerd tot verhalen, verhalen, verhalen. Toestanden in de pers. Brieven van huis. Telefoongesprekken (...) ik voeg met deze (...) boeken nieuwe taalstukken toe aan het verhaal dat Suriname voor ons geworden is' (Niemöller 2002, 3-4). Ook Els Moor merkt op dat Roemers Suriname 'geografisch niet het land van de kaart' is, en dat plaatsnamen zoals de Weg naar Zee eerder symbolische dan geografische betekenis hebben. Door die symbolische presentatie van de ruimte creëert Roemer een eigen, innerlijke werkelijkheid, in plaats van een realistisch beeld van Suriname. Deze eigenzinnige, talige benadering van de ruimte hangt volgens Moor samen met Roemers eigenzinnige gebruik van het Surinaams-Nederlands en het Nederlands (81). Ze zet de taal steeds naar haar hand, en beantwoordt zo aan het verlangen de wereld tot een ander verhaal te maken. Hier laat Roemer zich zien als de paradigmatische migrant uit Chambers' definitie: migratie 'calls for a dwelling in language'.

Deze wending tot de taal zou ook kunnen dienen als een verwijzing naar het postmoderne. Toch is die omschrijving niet bevredigend. Roemer draagt weliswaar

de postmoderne gedachte uit dat de taal werkelijkheden construeert (in dit geval: Suriname), maar ze hamert er tegelijkertijd op dat er wel degelijk verschil is tussen leugens en weggedrukte waarheden, en dat het van een groot ethisch, psychologisch, cultureel en politiek belang is die waarheden eindelijk onder woorden te brengen. Daar ligt de zogenaamde zwaarte van haar werk, waar Aleid Truijens op wees. Niet voor niets heeft Roemer haar trilogie tot op zekere hoogte in de vorm van een detective gegoten: in dat genre staat de speurtocht naar de ware toedracht centraal. Voor sommige theoretici is die ethische bevlogenheid zelfs het onderscheidend kenmerk tussen postkoloniale en postmoderne romans (Appiah 1991). Deze ernstige ethiek, de harde uitspraken over de desastreuze effecten van de kolonisatie en de misdaden van de nieuwe postkoloniale elite, gevoegd bij de recalcitrante verwijzing naar personen die hechten aan hun worteling in de aarde, wijzen samen met de zeer zelfbewuste omgang met de taal op weer een andere mogelijkheid de roman te lezen dan als taalgevoelige migrantenliteratuur: als een postkoloniale roman.

Postkoloniaal schrijven: op wurgend verwikkelende wijze

In het voorgaande was migratie mijn leidende concept voor het inschatten van de betekenis van Roemers roman. Het concept ‘migratie’ leidde naar dat van ‘transnationalisme’, en dat van ‘taal’, en die laatste stap voerde naar het concept ‘postkolonialisme’. Alleen al vanwege het onderwerp kan Roemers werk als postkoloniaal verdedigd worden: de noodzaak van de verwerking van de kwalijke erfenis van het kolonialisme en de kwalijke daden van een corrupt postkoloniaal regime, zoals met name de decembermoorden van 1982. Roemers nadruk op de ethiek sluit ook naadloos aan bij de vele postkoloniale romans die een moeizame postkoloniale natievorming beschrijven. Maar Roemers werk is vooral postkoloniaal te noemen omdat het zich ten doel stelt de verwerking van dat (post)koloniale trauma mogelijk te maken. Zoals Roemer zegt, onder verwijzing naar de moorden: ‘de boeken leggen iets open wat nooit op deze manier opengelegd is. Het meest persoonlijke van Surinamers. (...) De wond is nooit gedicht. Daarom is het tijd dat iemand hem eens helemaal echt goed openlegt. (...) Mijn trilogie is de verwerking van een tijd’ (Niemöller 1997, 2). Maar is het niet zo dat het trauma, om die verwerking mogelijk te maken, eerst als een oplosbaar probleem voorgesteld moet worden?

Roemer lijkt dat inderdaad op verschillende manieren te willen doen. Zo presenteert ze de moord op de zwangere An Andijk, de witte minnares van een creoolse politicus, als de centrale misdaad die opgelost moet worden. Daarnaast ensceneert ze een nationaal tribunaal, dat aan het einde van de twintigste eeuw de waarheid over onder meer de decembermoorden op tafel moet leggen. Die ene moord lijkt, als enkelvoudige, eindige misdaad, oplosbaar. Daarnaast doet de formele enscenering van de tweede zoektocht naar de waarheid de lezer ook geloven in de mogelijkheid dat de recente geschiedenis verwoord en geheeld kan worden.

Die verwachting wordt echter niet ingelost. De zoektocht naar de moordenaar van An Andijk leidt een wirwar van betrokkenen en motieven binnen, en het tribunaal ontdekt gaandeweg dat zelfs de rechters bloed aan hun handen hebben, en niet tot oordelen bevoegd zijn. Uitgerekend één van de meest oprechte personages in de boeken, Herman Sewa, een homeopaat en natuurgenezer, familie van de familie Abracadabra, heeft ook in opdracht van de rechters abortussen verricht om ontoelaatbaar overspel te maskeren.

Blijkbaar valt de gewenste publiekelijke catharsis niet af te dwingen. Niet eens omdat publiek of beklaagden zich daaraan zouden willen onttrekken, maar omdat misdaden diep in een gemeenschap verankerd kunnen zijn, en vanuit een onontwarbare knoop van politieke en persoonlijke motieven zijn gepleegd. Zelfs de oprechte Pedrick de Derde, die met heel zijn hart een waarachtig leven nastreeft, blijkt zich tegen zijn wil te ontpoppen als een misleider, moordenaar en misschien zelfs beul.

Juist deze nadruk op de onheelbaarheid van het traumatische verleden maakt Roemers werk postkoloniaal. Postkoloniaal betekent namelijk niet simpelweg dat het kolonialisme bekritiseerd wordt, of al achtergelaten is. Postkolonialisme verwijst vooral naar een proces van voortdurende verwerking van het koloniale, in een beweging die nooit afgerond kan worden - omdat het achterlaten van een geschiedenis de zekerste manier is om haar te herhalen (Hoving 2001, 8-9). Roemers roman streeft er dan ook niet naar de geschiedenis te verwoorden, en dan achter zich te laten. De hele roman lijkt erop gericht te zijn zoveel mogelijk aspecten de verbeelding van de misdaad binnen te brengen: corruptie en politieke machtshonger bestaan binnen persoonlijke familieverhoudingen, die ook door seksuele verlangens getekend zijn, en sekse is steeds een cruciale factor. Zoveel driften, verlangens, goede en slechte bedoelingen, en vormen van corruptie en (politiek) machtsstreven verknopen zich met elkaar, dat de misdaden uiteindelijk onoplosbaarder lijken dan voorheen, en onuitspreekbaarder dan ooit. Zoals Els Moor zegt over *Lijken op Liefde*: ‘de spanning zit niet in een onverwachte ontknoping, maar juist in de verknooptheid’ (Moor 1999, 76). Het lijkt inderdaad alsof Roemer de ontknoping wil uitstellen, onmogelijk maken - omdat het nog niet de tijd is voor verwerking. Maar juist als een ernstige oefening in voortdurend verder verdikken en verknopen, is Roemers roman beslist postkoloniaal te noemen.

Die onontwarbaarheid betekent echter niet dat er geen manier is om in de postkoloniale werkelijkheid te leven. De postkoloniale roman heeft de opdracht de (post)koloniale geschiedenis onophoudelijk te verwerken, en haar tegelijkertijd te bekritiseren en op andere manieren te benaderen, maar die opdracht tot een voortdurend net iets anders verbeelden voert tot een ingrijpender taak: namelijk tot het creëren van nieuwe beelden van de wereld waarbinnen die postkoloniale geschiedenis tot stand kwam. Ik heb die behoefte aan een nieuwe verbeelding hierboven in verband gebracht met het transnationalisme, dat vraagt om nieuwe verbeeldingen van interculturele relaties. Inderdaad overlappen de processen van dekolonisatie en

mondialisering elkaar, en zijn postkolonialiteit en transnationalisme in dit opzicht nauw met elkaar verbonden

Postkolonialiteit, corruptie en verbeelding

De postkoloniale literatuur gaat verder dan haar eerste, strikte opdracht tot verwerking van het koloniale. Ze stelt zich ten dienste van de alomtegenwoordige taak beelden te vinden die de (al dan niet postkoloniale) mondialisering leefbaar maken.

Veel critici zitten nogal in hun maag met Roemers veelvuldig gebruik van uitbundige, ongewone beelden. Die overvloed kan echter goed gezien worden als een gevolg van het koortsachtig streven de meervoudigheid van de vele werelden van de mondialisering uit te drukken. Want de mondialisering eist *beelden* (Appadurai 2000, 6). De natiestaat heeft altijd beelden nodig gehad om zijn bestaan als verbeelde gemeenschap waar te kunnen maken - monumenten, vlaggen, vorstenhuizen, verhalen. Nu de natiestaten in steeds meer internationale en transnationale verbanden met elkaar verbonden worden, is de verbeelding opnieuw nodig: om die complexe ruimte zo niet volledig begrijpelijk, dan toch spreekbaar of zichtbaar te maken.[8]

Roemers romans bieden niet één consistent beeld. De verschuiving binnen deze verbeelding is echter veelbetekenend. Die verschuiving wordt het best zichtbaar in de manier waarop er over het centrale thema van de schuld gesproken wordt. In de eerste delen staan het tribunaal, en de persoonlijke speurtochten naar de waarheid over de moord op An Andijk centraal. In het laatste deel gaat het verhaal over het grootopperhoofd Jankosu een steeds grotere rol spelen. In dat historische verhaal worden ook moorden gepleegd, waarmee de gemeenschap bloedschuld op zich laadt. De schuld wordt echter ingelost wanneer het grootopperhoofd zichzelf doodt. Omdat Jankosu een voorouder is van de vader van Pedrick de Derde krijgt dit verhaal speciale betekenis als een voorbeeld voor de wijze waarop schuld geboet kan worden. Deze verschuiving naar de inheemse geschiedenis als model (in plaats van het tribunaal en het detectiveplot) en naar inheemse begrippen om de situatie te duiden (menuku) maakt wel duidelijk dat Roemer haar oplossingen niet noodzakelijkerwijs in kosmopolitische normen en waarden zoekt. In een vertrouwd post- of antikoloniaal gebaar keert ze zich tot oudere, plaatselijke modellen van het regelen van crises. Niet zonder kritiek, en niet eenvoudigweg als navolgbare strategie, maar toch stuurt dit verhaal het plot van de trilogie: de trilogie eindigt in een gewelddadige dood. Pedricks moeder en zijn beste vriendin vinden de dood in het vuur van een vliegramp op Zanderij, die zich voltrok nadat het vliegtuig op een woudreus botste.[9] Dit is een gewelddadige, niet rationeel te verdedigen manier om een einde te maken aan een zeer geliefd verleden, dat nauw met het koloniale verleden verbonden was - Pedricks witte moeder kan immers gelezen worden als de personificatie van Nederland. Maar op dit moment is de lezer al wat vertrouwd geraakt met de

irrationele nietsontziendheid waarmee schuld geboet moet worden, en waarmee een toekomst mogelijk gemaakt kan worden.

Het vuur is één beeld in een reeks van de metaforen waarmee Roemer de corruptie probeert te vangen, en ze ontleent die metaforen voor een groot deel aan de Surinaamse natuur en lichamelijkheid. Ik zal mijn beschouwing van Roemers werk afsluiten met het proeven van een aantal van de beelden die dienen om de transnationale netwerken voorstelbaar te maken. Daarna wordt het mogelijk te zien op welke eigenzinnige manier Roemers werk zich, op een voor Nederland unieke manier, in de postkolonialiteit voegt.

> De Houten Man van het leprozenoord op Livorno. (...) Helemaal aangevreten. Andere melaatsen. Het gezicht van zijn moeder. Zijn vader. Aangetast? Waarom laten zij zich helemaal niet zien? (...) Lepra is een tijdsworm die gaten eet in iemands lichaam. Een worm die pijnhaarden zoekt. Hij vreet ze op. IJskoud laat hij het lijf doorsmelten naar de dood. Wie melaats is voelt met de ogen. Alleen het ogenvuur laat zich niet opvreten. Het ogenvuur is een haard van heling (...) Een leproos wil niet aangeraakt worden (149-50).

In dit citaat komen een aantal van Roemers belangrijkste metaforen samen, zoals hout, aangetast zijn, lepra en vuur. Lepra is een eenvoudig te duiden metafoor voor de corruptie die Suriname aantastte. Individuele problemen zijn hier vaak metaforen voor de maatschappelijke situatie. Pedrick de Derde, die Suriname representeert, was al als vondeling door lepra aangetast, en zijn ouders waren leprozen. Het motief van de lepra doortrekt het hele laatste deel, en gaat resoneren samen met andere motieven van corruptie en verrotting: met de politieke corruptie achter de moorden, maar ook met de abortussen die door een van de hoofdpersonen worden uitgevoerd, en waarvan de bewijzen plastisch worden beschreven. Even openlijk wordt over de lepra geschreven. We krijgen uitvoerige beschrijvingen van leproze lichamen, en er worden verschillende vergelijkingen gemaakt om deze afschuwelijke vorm van wegrotten te begrijpen: smeltende chocola, nat hout. Uiteindelijk gaat het erom de leprozen en de lepra zelf te accepteren als een onderdeel van de Surinaamse nationale werkelijkheid. De corruptie doortrekt immers de hele samenleving, en ze kan dus niet weggesneden worden; ze kan wel onder ogen gezien worden, en er kan een zekere waardigheid achter die corruptie gezien worden - en die laatste suggestie wijst op Roemers onconventionele, hoopvolle ethische instelling.

De metafoor van het natte hout bouwt door het hele verhaal een gevarieerd veld van betekenissen op. Aan de ene kant staat er de metafoor van het hout zelf, en die van het houtvuur. Pedricks vader was onder meer houtbewerker, en hij leerde zijn zoon goede houtvuren stoken. Zoals gezegd is het houtvuur voor Pedrick datgene waaraan hij zijn identiteit ontleent. Het houtvuur is direct verbonden met verhalen vertellen, intimiteit en authenticiteit. Het hout is bovendien afkomstig uit het hart van het oerwoud, vanwaar het naar de stad wordt gebracht, en als zodanig verwijst

het ook naar Surinaamse eigenheid.[10] Aan de andere kant is er het beeld van het natte hout, dat verwijst naar een ongewenste geestestoestand. Wie nat hout voelt, voelt geen vonk (281). Maar nat hout is niet alleen negatief: het kan een huwelijk drijvende houden (47). Nat hout verwijst ook naar de houten boeien in de zee, die zich tussen Nederland en Suriname in bevinden, en beide naties verbinden. Het verbindt tegelijkertijd ook Surinaams binnenland en stad, als product dat uit het oerwoud de stad wordt ingebracht. Wat dat betreft is het een ambivalent beeld, dat aanvaardbaar maakt dat kilheid en tweeslachtigheid het onmisbaar onderdeel van relaties zijn.

Ook de metafoor van het brandende hout is niet zonder angstaanjagende kanten. Het is opmerkelijk dat het houtvuur verbonden wordt met de leprozen, die dus in het betekenisveld van de intimiteit en de reiniging worden gebracht. Het vuur mag dan reinigen, maar naar het einde van *Was Getekend* krijgt het een steeds gewelddadiger connotatie: de hindoetraditie van het verbranden van de doden wordt vergeleken met de decembermoorden en het branden in de hel (416), waarna in een rigoureuze poging ruimte te maken voor het nieuwe Pedrick de paardenknuffels van zijn tijdelijk in Nederland wonende dochter zonder haar medeweten verbrandt. Ook Pedricks familieleden komen om in het grootvuur van de vliegramp.

Geweld en verrotting zijn dus de onvermijdelijke aspecten van de ambivalente beelden die de trilogie aanbiedt om de postkoloniale conditie te overdenken. Het oerwoud kan een plaats voor authenticiteit en heling kan zijn, terwijl het het verbanningsoord is van de rottende lichamen van de leprozen. Juist de man die opgegroeid is uit de leproze vondeling is diegene die, te midden van alle corruptie, zijn landbouwgrond tot bloei brengt. Lezers die hopen op een ondubbelzinnig positieve wending in de trilogie voelen zich misschien ongemakkelijk bij al deze nadruk op vergankelijke, of anders vruchtbare lichamelijkheid, authenticiteit en verrotting. Maar Roemer sluit hier aan bij een langer bestaande, ambivalente beeldvorming in de Caribische literatuur. We vinden hier een sterke preoccupatie met het botanische. Dat is uiteraard ook de stereotype verwachting: de Cariben worden vaak geassocieerd met de overdadige, bloeiende, geurende vegetatie, die samenhangt met vruchtbaarheid, sensualiteit en mysterie. Maar Caribische auteurs maken, sinds Aimé Césaire in de late jaren dertig, een eigenzinnig gebruik van het motief van de overdadig groeiende plantenwereld, die dan al met corruptei en verrotting wordt geassocieerd. Maar ook in Césaires poëzie wordt gepleit voor verzoening met die corruptie, en een terugkeer tot het geschonden moederland. In verschillende Caribische auteurs komt het thema van de abjecte Caribische natuur terug, en tegelijkertijd de noodzaak die innig te aanvaarden.[11] Hun werk laat zien dat beelden van de plantenwereld van groot nut zijn om de corruptie te kunnen accepteren. In de woekerende, verstrengelende bewegingen van het tropische plantenrijk zijn onbegrensde vitaliteit, kruisbestuiving, vermenging en verrotting alledaagse, natuurlijke verschijnselen. Verrotting en bloei zijn elkaars noodzakelijke voorwaarden.

Plantaardige beelden, zoals het beeld van de verrotting, maken het mogelijk de vervreemding en de corruptie die het gevolg zijn van de kolonisatie voelbaar te maken, zonder die als uitroeibaar kwaad voor te stellen. Ze maken het ook mogelijk de tropische aarde te waarderen, het primaire lichamelijke plezier van het leven op vertrouwde grond, zonder een nationalisme te omhelzen dat kritiek op corruptie onmogelijk maakt.

Het opduiken van deze nieuwe aan de plantenwereld ontleende metaforen is in mijn ogen veel meer dan het begin van een literaire esthetiek. De keus voor organische beelden is meer dan een aspect van de persoonlijke stijl van Astrid Roemer, en zou binnen een ruimer kader moeten worden beoordeeld. Roemer zet ze in om de ambivalenties van de huidige processen van dekolonisatie en mondialisering te beschrijven, en om woorden te vinden voor een proces van vermenging en vervreemding dat zowel de schadelijke kanten erkent als de onvermijdelijkheid ervan. Zo verbeeldt ze de tegendraadse natuurlijkheid van de postkoloniale conditie. Verrotting is een deel van het politieke en sociale leven, en er is geen natuurlijke, vreedzame manier om die kwijt te raken.

In het bovenstaande motto wordt gesproken van het ogenvuur van de leprozen: verhalen kunnen nooit de hele waarheid op tafel leggen, maar misschien is het onder ogen willen zien, het getuigen op zichzelf, van een groter helende kracht. Het stemt hoopvol dat Pedricks zoon Junier, die niet omkomt bij de vliegramp, schildert. Hij schept beelden, geen woorden die onvermijdelijk leugens met zich meedragen. De trilogie lijkt dit inzicht paradoxaal genoeg te onderstrepen. Niet de woorden zelf moeten de heling bewerkstelligen. Het is eerder het onvermoeibaar zoeken naar effectieve metaforen dat een nieuwe manier van zien mogelijk maakt. In elk geval lukt het dankzij de sterke visuele werking van de taal de corruptie als een deel van de Surinaamse realiteit te aanvaarden. De verschrikking verdwijnt niet, maar door het beeld van rottende lichamen op te nemen in een vertoog waarin corruptie en verrotting onvermijdelijk zijn, wordt het althans acceptabel. Er kan over gesproken worden. En daar is het Roemer uiteraard om te doen: het gesprek openen over een te recente, te beladen, te persoonlijke politieke geschiedenis.

Tot slot

De recensenten van Roemers trilogie morden, ondanks hun waardering, toch eensgezind over de al te grote nadrukkelijkheid van de beelden. Ik heb willen aantonen dat de nadrukkelijkheid, en zelfs de gekunsteldheid, van Roemers beelden een zinnig doel dienen (ook al zijn ze misschien niet zo bedoeld): het nadrukkelijk zichtbaar maken van het ernstige streven andere beelden te zoeken. Je zou de trilogie ook kunnen lezen als een pleidooi voor dat streven, waarbij het recht opgeëist wordt onbeschaamd terug te grijpen op hele oude, veel belasterde organische beelden, en een beroep te doen op beelden uit het versmade vrouwendomein van zwangerschap

en bevalling - juist omdat het verlangen naar die oude of andere vertogen van volheid weliswaar zijn onschuld verloren heeft, maar niet verdwenen is. Dat alleen al maakt de publica tie van de trilogie tot een historisch moment: de openhartige, dringende uitnodiging tot het bedenken van adequate beelden voor de gezamenlijke conditie van de Surinaamse en Nederlandse postkolonialiteit. Alleen als er zo'n nieuwe beeldvorming komt, kan de discussie over multiculturaliteit werkelijk de eenentwintigste eeuw binnengedragen worden.

Isabel Hoving

Eindnoten:

1 Peter van Koningsbruggen levert een vergelijkbare kritiek. Ineke Phaf (1984), Joris Gerits (1999b), Els Moor (1999) en Marnel Breure (1997) sluiten bij deze kritiek op een Eurocentrische benadering aan door Roemers werk in een Surinaamse (Gerits 1999) of bredere Caribische context te plaatsen.

2 Ineke Phaf (2001, 537) doet hier in 2001 al een summiere aanzet toe.

3 Van haar proza en poëzie noem ik: *De wereld heeft gezicht verloren* (1975). *Waarom zou je huilen mijn lieve*, *lieve* (1976). *Over de gekte van een vrouw* (1982). *Nergens Ergens* (1983). *En wat dan nog?! Liederatuur* (1985). *NoordzeeBlues: liederatuur* (1985). *Levenslang gedicht. Roman* (1987). *De orde van de dag* (1988). *De achtentwintigste dag* (1988). *Het spoor van de jakhals* (1988). *Alles wat gelukkig maakt*, (1989). *Niets wat pijn doet* (1993). De trilogie *Gewaagd Leven* (1996), *Lijken op Liefde*, (1997) en *Was getekend* (1998). *Waar ligt de horizon. Gedichten* (1997). *Rosa* (2001). '*Miauw*'. 24 *nieuwe gedichten* (2001). Daarnaast schreef ze columns en manifesten, *Het Chocolade manifest* 1982. *Oost West Holland Best* (1989), theaterstukken als *De buiksluiter* (1981), *Paramaribo*, *Paramaribo!* (1983), *Een vrouw van een man. Een zondagmiddag in hotel* '*Askanischer hof*' (1985), *Dichter bij mij schreeuw ik. Een stuk hemelsblauw* (1991), de reisbeschrijving *Suriname. Een gids voor vrienden* (1997) en stelde ze verhalenbundels samen, zoals *Het vrolijke meisje. Verhalen van vrouwen die putten uit meer dan alleen de Nederlandse cultuur* (1995). Diverse bronnen, o.m. Van Kempen (1989).

4 Vanaf het begin levert de literaire kritiek uitvoerig commentaar op Roemers beeldend taalgebruik, dat zowel zeer positief als uiterst negatief beoordeeld wordt (Redmond 1993).

5 Er vinden nogal wat zoektochten naar onbekende vaders en moeders plaats. Er is geen sprake van een onbekommerde multiracialiteit, en het belang van biologische afstamming wordt niet erkend. Alleen blijkt de vraag naar afstamming nooit tot een simpel antwoord te leiden. Bloedverwantschap is zelden een vanzelfsprekende, natuurlijke zaak, en kan daarom niet de basis van identiteit vormen.

6 Paul borduurt voort op Susan Friedmans werk.

7 Voor een verdere opsomming van voorbeelden van Roemers spel met woorden verwijs ik naar Van Kempen (1999).

8 Misschien heeft Roline Redmond gelijk als ze in haar dissertatie over *Over de gekte van een vrouw* suggereert dat vrouwelijke lezers juist letten op Roemers beelden, die ze positief waarderen, terwijl mannelijke recensenten eerder vorm en structuur beoordelen (1993, 53-54). Het is in ieder geval opvallend dat critici weliswaar uitvoerig, en vaak nogal persoonlijk en willekeurig, over Roemers gebruik van beelden spreken, maar dat zij geen kader aanbieden waarbinnen haar beeldspraak geëvalueerd kan worden. Ik wil laten zien dat Roemers beelden betekenis krijgen als ze worden opgevat als pogingen de persoonlijke beleving van de transnationale netwerken zichtbaar te maken.

9 Op 7 juni 1989 stortte een van Schiphol vertrokken SLM-vliegtuig neer op het vliegveld Zanderij, bij Paramaribo, waarbij meer dan 180 mensen omkwamen. Deze ramp schokte velen in Suriname en Nederland diep. Zo diep, dat er in Paramaribo (op de begraafplaats Rusthof) en in Amsterdam (tegenover het OLVG-ziekenhuis) een monument werd opgericht ter nagedachtenis van de ramp. Roemers fictieve vliegtuigongeluk verwijst naar deze ramp, maar niet letterlijk. Bij de historische ramp was bijvoorbeeld geen sprake van een woudreus.

10 Ik bedank Michiel van Kempen voor deze observaties over de dubbelheid in het beeld van het uit het oerwoud afkomstige hout.
11 De dichter, auteur en theoreticus Edouard Glissant (1999) verwoordt die ethiek misschien het meest expliciet in zijn theorie van de Relatie: men moet in de Relatie leven, stelt hij, en dat betekent dat men zich op de juiste wijze moet begeven in het meervoudige netwerk van wereldomspannende, soms corrupte vertakkingen.

4 maart 1999. Snežana Bukal presenteert haar roman Eerste sneeuw, *die is gebaseerd op een teruggevonden diaverzameling*.

19. Balkan in de Lage Landen

Snežana Bukal (1957) woonde tot 1992 in Zemun, een klein plaatsje bij Belgrado. Ze had daar een aanstelling als bibliotheeksecretaresse bij een wetenschappelijk instituut dat onderzoek deed naar planten en insecten. Daarnaast vertaalde ze Engelstalige literatuur. In juni 1992 vluchtte ze met haar gezin naar Amsterdam, net als vele andere burgers uit voormalig Joegoslavië. Tegen wil en dank kwam zij terecht in de positie van vluchteling, maar zij wilde niet tot die nieuwe identiteit gereduceerd worden. ‘Ik ben geen vluchteling maar schrijver’, liet ze haar nieuwe, onbekende omgeving met nadruk weten. Aanvankelijk wilde niemand haar geloven. Aanbiedingen om politieke teksten en korte verhalen over de oorlog te schrijven sloeg ze af. Ze was vast besloten haar menselijke waardigheid te waarborgen met het grootste vermogen waarover zij beschikte: het schrijven van literatuur die haar bestaan niet ontleent aan de oorlog maar aan zichzelf (Bukal 1997, 17).

Bukals eerste in Nederland verschenen boek, de verhalenbundel *Het vliegend hert* uit 1996, bestaat uit herinneringen, dromen en overdenkingen. De meeste verhalen zijn al geschreven vóór het uitbreken van de oorlog in Joegoslavië en die oorlog speelt er geen herkenbare rol in. Ofschoon Bukal aanvankelijk niet over de oorlog wilde schrijven was deze nooit uit haar gedachten:

> Ik kon het geluid horen van de helikopters, die de doden en gewonden van het front bij Vukovar in Kroatië transporteerden naar het Medisch Militair Hospitaal in Belgrado (Bukal 1999).

In Amsterdam kwam zij er achter dat men het land dat men verlaat nooit volledig zal vergeten. Er hoefde maar iets te gebeuren of haar geboorteland drong zich weer in alle hevigheid aan haar op. Dat gebeurde op de meest onverwachte momenten. Bijvoorbeeld op een lentedag in 1993, toen zij haar twee kinderen van de basisschool haalde. De moeder van een klasgenootje van één van haar dochters schonk haar een

doos met dia's uit voormalig Joegoslavië. Bukal kreeg te horen dat haar man deze verzameling op zolder had gevonden bij het leegruimen van het huis van zijn overleden vader, de heer Van der Hoog.

Het bleek een verzameling van ruim 200 dia's. Op de afbeeldingen zag men afwisselend mannen, vrouwen, dorpelingen in hun dagelijkse doen, mannen in uniform, groepen mensen, bruggetjes in Bosnië, dorpjes in Kosovo, kerken en kloosters in Servië, natuurlandschappen. De fotografe was Marjorie van der Hoog-Hartog (1910-1992). Zij was in de jaren veertig gescheiden van haar man, had de kinderen bij hem achtergelaten en was spoorslags naar Joegoslavië vertrokken. Tussen 1948 en 1978 reisde zij al fotograferend het hele land door. In 1980 publiceerde zij een reisgids over Joegoslavië bij uitgeverij Kosmos. De fotografe had niet de pretentie kunstzinnig te zijn, noch streefde zij een historische of culturele waarde na. Voor de zoons van Marjorie van der Hoog waren de dia's van weinig waarde. Zij hadden niets met Joegoslavië, noch met hun moeder, die zij nooit bewust hadden gekend. Om die redenen hadden zij besloten om de verzameling te schenken aan een Joegoslavische vluchteling.

Aanvankelijk zag Bukal er niet veel meer in dan een heleboel kleuren: ‘veel groen, veel blauw, hier en daar wat rood’. Totdat de foto's haar ‘raakten’:

> De schok en het plezier om een virtuele reis te maken door een landschap dat vanwege de oorlog niet meer bestond. De foto's vormden mijn emotionele geografie. Zij gaven mij herinneringen terug die door de oorlog aan flarden waren geschoten (Bukal 1999).

Vanaf dat moment lieten de beelden haar niet meer los. De beelden en de manier waarop zij deze ontvangen had, werden een verhaal. Het verhaal werd een roman, die in 1998 verscheen als *Eerste sneeuw*. In de roman komt Nadežda, een vluchtelinge uit Joegoslavië die samen met haar zoontje Marko in Amsterdam woont, in contact met de heer Van der Hoog, echtgenoot van de overleden fotografe. Hij heeft een stapel brieven uit Joegoslavië gekregen en vraagt Nadežda ze te vertalen. Het blijken liefdesbrieven van zijn ex aan een Joegoslavische geliefde te zijn. In hoofdstukken waarin afwisselend Nadežda en meneer Van der Hoog de hoofdpersonen zijn, ontwikkelt zich het verhaal waarin uiteindelijk ook de doos dia's van de zolder tevoorschijn komt. Voor Nadežda zijn ze een wegwijzer naar het verleden van haar land waaruit ze halsoverkop vertrokken was:

> Deze wereld is opeens gekomen, zoals in de woestijn waar de nacht valt als een bijl van de guillotine, waar het licht wordt alsof iemand de blauwe grendels van de nacht wegschuift, uit het donker, uit het niets; het ochtendlijke gezang van de vogels, de purperen, blinkend witte hangende tuinen van wilde rozen; er stroomde weer lucht de longen binnen (Bukal 1998, 146).

Op 4 maart 1999 werden de dia's in De Balie in Amsterdam door Snežana Bukal vertoond bij de presentatie van haar roman. Schrijnend waren die avond de totaal verschillende invalshoeken van de gesprekspartners na de vertoning van de beelden van het nog onbeschadigde land. De ‘neutrale’ historische en architectonische interpretaties (alsof er geen oorlog bestond) stonden haaks op de emotionele literaire verwerking van de Balkantragedie van Bukal.

Balkanintellectuelen in oorlogstijd

Een groep spraakmakende intellectuelen uit de Balkan, vrouwen zowel als mannen, koos in de jaren negentig voor korte of langere tijd domicilie in het buitenland. Veel van deze intellectuelen weigerden om als instrument te dienen voor de propaganda die de aanstaande oorlogsvoering trachtte te legitimeren. In Nederland ging een aantal auteurs in woord en geschrift een leidende rol spelen in debatten over de Balkanoorlog, discussies over de rol van de media in het aanzetten tot etnische haat, nationalisme en religieuze verdeeldheid.

Een paar schrijvers waren al in Nederland op het moment dat de situatie in Joegoslavië echt uit de hand begon te lopen: Dubravka Ugrešić en Borislav Ćićovaćki. In haar boek *Nationaliteit: geen* schrijft Ugrešić daarover:

> Eind september 1991 kreeg ik een uitnodiging om naar Amsterdam te komen. Ik nam de nachttrein Zagreb-Wenen-Amsterdam. In mijn land nam de oorlog in hevigheid toe. Ik kon de trein naar Wenen nemen op een septemberdag, tijdens een kort staakt-het-vuren. Er was die dag geen luchtalarm en ik kon de meest noodzakelijke spullen in een koffer stoppen. Mijn verblijf in Amsterdam zou overigens maar een week duren. (...) In plaats van een week bleef ik drie weken. Ik pakte iedere dag opnieuw mijn koffer om de volgende dag naar Zagreb terug te gaan. De dag daarop bleef ik, maar met het vaste voornemen de volgende dag te vertrekken. De berichten uit mijn vaderland werden echter steeds slechter en ik stelde mijn terugkeer opnieuw uit (*Ugrešić* 1993, 9).

Uiteindelijk besloot Ugrešić niet terug te keren en na een aantal omzwervingen heeft ze sinds een aantal jaren een vaste plek in Amsterdam. Borislav Ćićovaćki kwam naar Nederland om aan het conservatorium in Amsterdam les te krijgen van hoboïst Han de Vries:

> Het was al 1991, de oorlog in Joegoslavië was in aantocht. Begin mei stuurde ik een cassette met mijn opnamen en een aanmelding naar Amsterdam en een maand later kreeg ik al antwoord dat ik was aangenomen. Ik werd toen overspoeld door een uitzonderlijk geluksgevoel. Maar dat duurde niet lang. Eind juni begon de oorlog in Slovenië en tijdens die zomer waren er ook schotenwisselingen in Kroatië. Al die tijd dat

> ik me voorbereidde op mijn vertrek naar Nederland had ik het vreemde gevoel dat ik mijn land voor lange tijd zou verlaten. De oorlog die toen begon, veranderde het leven van alle inwoners van voormalig Joegoslavië, en ik volgde en beleefde die in Amsterdam, waar ik me al gauw onder landgenoten bevond, emigranten zoals ik (Ćićovaćki 2003).

Ćićovaćki noemde zich een emigrant, Ugrešić typeerde zichzelf als een ‘bevoorrechte vluchtelinge’ (Ugrešić 1993, 19). Zij waren beiden als migranten in de ‘gewone’ zin van het woord te beschouwen, terwijl ze door de oorlog niet meer terug konden en daardoor in zekere zin als banneling beschouwd konden worden. De schrijvers die later kwamen, zoals Snežana Bukal, Slobodan Blagojević en Antonije Žalica, waren politieke vluchtelingen. In dit hoofdstuk maken wij dat onderscheid verder niet meer. Waar het om gaat is de komst van een aantal (ex-)Joegoslavische intellectuelen en schrijvers naar Nederland en de gevolgen daarvan, voor henzelf en voor hun werk. Wat betekent hun aanwezigheid in Nederland en welke invloed hebben zij op het Nederlandse intellectuele en literaire leven?

Begin jaren negentig had de stroom van vluchtelingen als gevolg van een ander strijdtoneel, de Golfoorlog in Irak, nog de volledige aandacht van media en publiek. In de Balkan leek nog weinig aan de hand. Alleen organisaties op het terrein van de mensenrechten zagen door de komst van intellectuelen uit de Balkan de eerste voortekenen van de oorlog die in Joegoslavië zou uitbreken.

Men kan redetwisten over de vraag op welk exact tijdstip de oorlog in voormalig Joegoslavië begon. Sommigen stellen als begin 15 mei 1986, het moment waarop Slobodan Milosević partijvoorzitter van de Communistische Partij werd, na de dood van president Tito. Anderen memoreren de dag dat Milosević Kosovo bezocht, waar regelmatig demonstraties plaatsvonden van grote groepen Serviërs, die zich onderdrukt voelden door de Albanese meerderheid. Hij sprak één van de demonstranten toe met de woorden: ‘Niemand moet het nog wagen om u te slaan’ (24 april 1987). Weer anderen stellen dat niet de onafhankelijkheidsverklaringen door Kroatië en Slovenië zèlf (25 juni 1991) tot een langdurige oorlog hebben geleid, maar de erkenning daarvan door Europese naties; nota bene Duitsland erkende Kroatië op 15 januari 1992 als eerste. Juist met deze erkenning werd een belangrijke zenuw geraakt: de onverwerkte Tweede Wereldoorlog. De onafhankelijke Kroatische Republiek was destijds een van de vazalstaten van de nazi's. Zeventienduizend joden werden destijds vermoord in het Kroatische concentratiekamp Jasenovać, samen met tienduizenden zigeuners en Servische (en overigens ook Kroatische) communisten. De houding van de Serviërs en de Kroaten tijdens de Tweede Wereldoorlog verheldert veel over de oorzaken van de oorlog én over de opstelling van veel landen ten opzichte van de recente Balkanoorlog.

Dubravka Ugrešić schrijft in haar boek *De cultuur van leugens* over de wijze waarop de oorlogshetze in Kroatië begin jaren negentig werd georganiseerd. Zij stelt dat het

> goed uitgeruste teams, die bestonden uit schrijvers, journalisten, sociologen, politicologen, psychiaters, taalkundigen, filosofen, zijn geweest, die eerst 'het oude systeem demonteerden' en daarna 'het land' ontmantelden (Ugrešić 1995, 51-52).

Die teams pasten de gebruikelijke formule toe. Mensen werden planmatig vanwege hun verschillen tegen elkaar opgezet. De eigen bevolkingsgroep werd verheerlijkt. Andere groepen werden regelrecht gediscrimineerd. Het bekende recept voor het creëren van een maatschappelijk draagvlak voor de nieuwe utopie: de natie. Ook schrijvers moesten meedoen:

> Voor dat laatste, het stroomlijnen en gelijkschakelen van nationale gevoelens en collectieve historische achtergronden, worden kunstenaars en intellectuelen ingezet; als ze daar niet aan meewerken, of zelfs dissidente geluiden laten horen, zijn ze gevaarlijk en moeten ze uit de weg worden geruimd.[1]

'Uit de weg ruimen' betekent aanvankelijk niet letterlijk doden:

> Een vijand van het volk (...) (zal) nu toch een iets andere behandeling krijgen dan tijdens het communisme. Om met ongewenste elementen af te rekenen gebruikt men nu andere, wat meer subtiele methoden. Tegenwoordig is de meest populaire en meest geaccepteerde methode die van het lynchen via de media, die bijna volledig door Tudjmans partij (...) worden gecontroleerd (Ugrešić 1995, 134).

Ugrešić was in 1992 zelf slachtoffer van zo'n media-lynchpartij, waarover zodadelijk meer.

AIDA en de Balkan

Een aantal van de in eigen land ongewenste intellectuelen en schrijvers week uit naar Nederland, voordat zij gemolesteerd of vermoord zouden worden. Zij vonden gesprekspartners bij het politiek en cultureel centrum De Balie en de stichting voor vervolgde kunstenaars, AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes). De in Amsterdam residerende organisatie AIDA heeft veel voor en met de Balkankunstenaars en -denkers ondernomen. Aan de hand van haar activiteiten willen we laten zien hoe in Nederland het 'wereldtoneel' wordt verwerkt en bewerkt, en welke rol vluchtelingen en migranten daar in dit geval zelf in hebben kunnen spelen. AIDA bedacht dat, àls het haar al zou lukken om daadwerkelijke vormen van steun

te ontwikkelen voor de tot vijand van het volk verklaarde collega's, haar steun het meest effectief zou zijn op het terrein van de vrije media en van de kunst in de ruimste zin. De eerste voortekenen over een aanstaande oorlog bereikten AIDA ruim voor de daadwerkelijke aanvang ervan. Organisaties als Amnesty, Pax Christi, de Internationale PEN en Index on Censorship ontvingen soortgelijke signalen. Op 1 december 1992 verstuurde AIDA een oproep om de versnipperde en chaotische berichten over Joegoslavië te bundelen tot een centraal informatienetwerk, waardoor elke organisatie effectiever uiting zou kunnen geven aan haar solidariteit.

Alle berichten wezen erop dat de oppositie begin 1993 een enorme verkiezingsnederlaag zou gaan lijden, die desastreus zou worden voor onafhankelijke denkers. De uitslag van de verkiezingen en het grote verlies van de oppositie leidde inderdaad tot vervolging van dissidente ambtenaren. De *Volkskrant* van 2 februari 1992 berichtte:

> De regerende oud-communisten in Servië hebben de jacht geopend op dissidente geesten in overheidsdienst. De campagne tegen de 'landverraders in overheidsdienst' werd half januari ingeluid met het ontslag van 1500 journalisten.

In volgende 'rondes' werden dissidente geesten uit musea, theaters, ziekenhuizen en universiteiten gedreven. Veel van hen besloten naar het buitenland uit te wijken.

De stroom vluchtelingen kwam niet alleen uit de Servische regio. Ook de hetze in de door de Kroatische staat gecontroleerde media was ongehoord fel. Zoals de schrijfsters, onder wie Dubravka Ugrešić, mochten ondervinden. Zij werden in december 1992 gehekeld als de 'vijf heksen van Rio, de Kroatische feministes die Kroatië hebben verkracht'. Deze hetze startte in het Kroatische blad *Globus*, eind 1992.[2] Dat blad berichtte over een congres van de PEN, de internationale organisatie van schrijvers, dichters en essayisten, in Rio de Janeiro. Volgens planning zou het volgende congres in Dubrovnik worden gehouden. De Amerikaanse PEN protesteerde hiertegen, vanwege de oorlogssituatie en censuurmaatregelen aldaar. De Kroatische krant *Globus* fulmineerde dat deze valse voorstelling van zaken de Amerikaanse PEN was ingegeven door de vijf genoemde schrijfsters. De Internationale PEN zou onjuist voorgelicht worden:

> de vijf 'heksen' hebben in artikelen leugenachtige beweringen gedaan over verkrachtingen van vrouwen in oorlogstijd. Door dit te schrijven wordt de hoogstaande Kroatische culturele beschaving in diskrediet gebracht. Voor deze anti-patriottische daad zouden de 'vijf heksen van Rio' gestraft moeten worden (The Globus 1992).

In het betreffende artikel werden niet alleen de namen, maar ook de adressen en telefoonnummers van de schrijfsters gepubliceerd, waarmee ze fysiek aan de woede van hun landgenoten werden uitgeleverd.

Na de eerste oproep van AIDA volgden de ontwikkelingen elkaar snel op. De Balie en AIDA spraken een taakverdeling af. Het podium van De Balie zou gaan

Afb. 19.1 Dubravka Ugrešić (foto: Peter Peitsch)

fungeren als spreekbuis voor en steun aan de onafhankelijke media in voormalig Joegoslavië. AIDA zou zich vooral concentreren op de steun aan de schrijvers in - fysieke dan wel gcestelijke - ballingschap, te beginnen bij de schrijvers die Nederland aandeden.

Dubravka Ugrešić werd beïnvloed door de oorlog, zonder dat ze het wilde. De oorlog sloop haar werk binnen. Werd Ugrešić voor de oorlog als een postmodernist beschouwd, nu schoof zij het luchtige taalspel terzijde en nam zij de echte werkelijkheid bloedserieus. Haar boeken werden minder fictie, meer autobiografisch en essayistisch. Ze schrijft daar zelf over in *Nationaliteit: geen*, haar eerste boek na het begin van de oorlog:

> Dit boek is geschreven in een vorm die eigenlijk tegen al mijn literaire principes indruist. Ik heb altijd gevonden dat een zichzelf respecterende schrijver zich dient te onthouden van de volgende drie zaken: a) autobiografische notities b) aantekeningen over andere landen c) dagboekaantekeningen. Deze drie zaken beschouw ik als een uiting van narcisme; deze eigenschap is ongetwijfeld een fundamentele voorwaarde voor iedere literaire activiteit, maar mag daarvan niet het enige resultaat zijn. Bij de drie genoemde genres is een dergelijk resultaat echter haast niet te vermijden (Ugrešić 1993, 10-11).

Ook Ugrešićs volgende boek, *De cultuur van leugens*, is een sterk autobiografisch en essayistisch werk. De oorlog heeft een andere schrijfster van haar gemaakt:

> Ik schrijf mijn Trümmerseiten, de woorden staan nerveus te dringen, elk woord vergroot slechts het gevoel van 'onmacht' en de 'valsheid', zoals Adorno, zelf een balling, ooit schreef. Maar ik houd niet op, ik ga door tot ik niet meer kan (Ugrešić 1995, 263).

Ugrešićs landgenoot, de musicus Borislav Ćićovaćki, had nog niets gepubliceerd voordat hij naar Nederland kwam, behalve over muziek. Hij debuteerde een aantal jaren later met de roman *In oude tijden heette dit land Haemus*, een echo van de oorlog in de Balkan, zonder overigens gebruik te maken van de door Ugrešić genoemde stijlmiddelen van de autobiografische- en dagboekaantekeningen. Of het zou dat ene hoofdstuk moeten zijn dat bestaat uit berichten op een antwoordapparaat. Ćićovaćki presenteert zich daarin als de 'bewerker' van die berichten. Een van die berichten luidt:

> Hoor eens Marko, met Zoran. Ik heb met Dragana overlegd en wij vinden dat we zaterdag niet moeten spelen. Wie heeft er behoefte aan Steve Reich en John Cage als die idioten het land in oorlog drijven? Muziek is verdorie volkomen zinloos geworden. Dit land en de mensen hier hebben vrede nodig en een veilige weg naar Europa, geen kadavers van het socialisme in chauvinistische handen. Ik stel voor niet in Belgrado te spelen. Zo demonstreren wij dan (...) Overigens kunnen we wel naar Belgrado gaan, maar... (Ćićovaćki 2000, 85).

De beller zegt dan nog dat ze mee kunnen doen aan een demonstratie tegen 'Sloba' [Slobodan Milosević, RB/HD]. Daarna belt er iemand, die vertelt dat de geplande televisieopname niet door kan gaan omdat de hele ploeg is opgetrommeld voor de demonstratie. Dit hoofdstuk is, aldus een noot aan het eind, opgedragen aan de componist Marko Selimovski. De 'bewerker' heeft het hoofdstuk samengesteld uit de berichten die werkelijk op het antwoordapparaat stonden van deze tragisch omgekomen componist. Het boek wordt ook ingeleid door 'de bewerker', die zegt dat de bijdragen in het boek zijn bedoeld 'om de lezer in kennis te brengen met

Afb. 19.2 Borislav Ćićovaćki (foto: Freddy Rikken)

landschappen, mensen en steden van de verdwenen landen van onze tijd.' We zouden het een 'montageroman' kunnen noemen. Het is moeilijk vast te stellen welk effect de oorlog op Ćićovaćki heeft gehad als schrijver, omdat het hier om een debuut gaat. Wel is de vraag of hij was gaan schrijven zonder de oorlog. En waarover.

Steun aan onafhankelijke media in ex-joegoslavië: Press Now

De oorlog in Joegoslavië werd aangewakkerd, zo niet gecreëerd, door een golf van zorgvuldig geregisseerde mediahetzes. Onafhankelijke media die hier tegenwicht tegen konden bieden, bestonden nauwelijks of werden gemarginaliseerd. AIDA bedacht daarom dat het effectief zou zijn om de onafhankelijke pers in voormalig Joegoslavië te ondersteunen. De organisatievorm was van Hollandse eenvoud. Het werd een stichting met een kleine uitvoerende staf. De staf bestond uit medewerkers van deelnemende organisaties en werd geadviseerd door deskundigen en intellectuelen uit de Balkan die in Nederland woonden. Zij beoordeelden welke media in aanmerking kwamen. Een comité van aanbeveling, waarin Nederlandse deskundigen en intellectuelen zitting hadden, legde gewicht in de schaal om de benodigde gelden voor de steun aan de media binnen te slepen. De stichting kreeg een naam met dubbele betekenis: Press Now. Media konden volgens de flyers van Press Now uit 1993 op steun rekenen, wanneer vaststond dat ze geen staatseigendom waren en het redactiestatuut onafhankelijk was. Verder moest duidelijk zijn dat ze niet aan een politieke partij verbonden waren en geen propaganda verspreidden en ‘dat ze zich uitspraken tegen de oorlog en tegen etnische conflicten, en bijdroegen aan de opbouw van een civiele democratie’.

De eerste persconferentie vond plaats op de *International Freedom of Press Day* (20 april 1992). De start voor de campagne ‘Press Now - support independent media in former Yugoslavia’ werd gepresenteerd door Dragan Klaić, in die tijd directeur van het Nederlands Theater Instituut in Amsterdam.

De steun aan de onafhankelijke media in ex-Joegoslavië zou hard nodig blijken. De nationalistische regeringen in voormalig Joegoslavië brachten immers de media in snel tempo onder strenge overheidscontrole. De gelijkgeschakelde pers verwerd door haar oorlogsretoriek, het aanwakkeren van extreem nationalistische sentimenten en het kweken van animositeit tussen verschillende etnische groepen tot een efficiënte oorlogsmachine. De doelstellingen van Press Now waren helder. Press Now wilde een ‘switchboard’ zijn voor overheid, media en instellingen in Nederland, én voor de onafhankelijke media in de Balkan. Press Now wilde het Nederlandse publiek kennis laten nemen van de onafhankelijke nieuwsbronnen in ex-Joegoslavië. Maar het ging natuurlijk vooral om het verzamelen van geld en materiaal voor de in nood verkerende onafhankelijke media, al dan niet door middel van adoptie van deze media door verwante uitgevers en omroepen in Nederland.

Press Now werd spoedig de erkende schakel tussen de overheid hier en de media daar. Het fungeerde als doorgeefluik voor de gelden die de overheid besteedde aan de ondersteuning van onafhankelijke media. Het werd ook het orgaan waardoor met deskundigen uit de regio van gedachten gewisseld kon worden. Dit gebeurde vaak informeel, soms formeel. Op 15 april 1994 vond in de Tweede Kamer het symposium *Media & democracy - developing the independent media in former Yugoslavia*

plaats, over de media in Kroatië en Kosovo. De heren Kooijmans en Mazowiecki en Slavko Goldstein hielden inleidingen. Daarna lichtten hoofdredacteur Victor Ivančić en uitgever Drago Hedl van het Kroatische weekblad *Feral Tribune*, en hoofdredacteur Veton Surroi van het Kosevaarse tijdschrift *Koha* hun mediaprojecten toe. Een jaar later, op 3 april 1995, werd de Tweede Kamer via het symposium *Media & War* voorgelicht over de media in Bosnië-Herzegovina.

Hulp aan onafhankelijke media in voormalig Joegoslavië groeide dankzij Press Now uit tot een erkende tak van de humanitaire en sociaal-economische hulp. Dat feit alleen al mag een unicum genoemd worden. De adoptie van collega's in voormalig Joegoslavië door Nederlandse uitgevers en omroepen verliep moeizamer. *Het Parool* had zelf ba den gesmeed met het dagblad *Oslobodenje* (Sarajevo). De adoptie van het dissidente radiostation ZID (Sarajevo) door de IKON vloeide rechtstreeks voort uit het werk van Press Now. Zonder enige ruchtbaarheid werd een antenne voor het radiostation afgeleverd. Een transport lege muziekbanden, honderden cd's, een aantal programma's in het Engels en volledige studioapparatuur werd naar Sarajevo gebracht (Pol 1993). De goederen zelf speelden een ondergeschikte rol. Vooral de onderlinge uitwisseling en morele steun werd toegejuicht. Het meest effectief bleek uitzending van individuele Nederlandse journalisten naar de Balkan. Via mediatrainingen brachten zij hun collega's de basisprincipes bij van een onafhankelijke, democratische pers.

In Nederland zagen ondertussen ook een paar nieuwe, op mensen uit de Balkan gerichte bladen het daglicht.[3] Het belangrijkste blad werd *No(w) Future! - kwartaalblad over burgergroepen in voormalig Joegoslavië*. De ruim 200 organisaties in Nederland die vredes-, mensenrechten- en humanitair werk verrichtten vonden elkaar hierin. In het nulnummer, december 1994, schreef de redactie dat zij streefde naar ‘een vrijplaats voor visies en achtergrondinformatie die nuttig kunnen zijn bij de hectische praktijk van het werk voor ex-Joegoslavië’. In 1997 werd de titel van het blad aangescherpt tot *Future Now!* (Editorial 1997). Het blad groeide uit tot een opinieblad, niet alleen over de Balkan, maar ook over de beweegredenen van Nederlanders om zich met deze regio te verbinden. Ook de actualiteit met betrekking tot ex-Joegoslaven in Nederland kwam erin onder de aandacht: bijvoorbeeld in maart 1997 toen de Verzetsprijs van de Nederlandse Stichting Kunstenaarsverzet aan Dubravka Ugrešić werd uitgereikt, en toen Snežana Bukals verhalenbundel *Het vliegend hert* werd gepubliceerd.[4]

Lezingen, debatten en conferenties door Press Now

De ontmoetingen tussen de verschillende intellectuelen en schrijvers uit de Balkanstaten, als ook de uitwisselingen tussen hen en intellectuelen uit de hele wereld, zijn van onschatbare betekenis geweest voor het voortbestaan van een onafhankelijke pers in de Balkan en voor de Nederlandse - en westerse - betrokkenheid bij deze

oorlog. In Amsterdam konden ontmoetingen plaatsvinden die in ex-Joegoslavië door de oorlog onmogelijk waren geworden. Het eerste publieksprogramma van Press Now vond plaats in Amsterdam op 5 mei 1993. Het programma was een uitwisseling op het podium tussen vijf topjournalisten uit voormalig Joegoslavië over 'Media in oorlogstijd'. Programmadirecteur Nenad Pejić vertelde bij die gelegenheid dat hij vaak voor het nemen van onmogelijke beslissingen stond. Bijvoorbeeld toen de adjunct-directeur van het waterleidingbedrijf hem vroeg het bericht uit te zenden dat het water vergiftigd was. Niemand kon het echter bevestigen. Wat moest hij doen? Het bericht uitzenden kon paniek veroorzaken, het niet doorgeven kon betekenen dat er levens in gevaar kwamen: 'Ik besloot het niet uit te zenden. Gelukkig bleek ik gelijk te hebben - het water was niet vergiftigd' (Arian 1993). De beslissingen werden steeds moeilijker, zo vertelde Pejic verder:

> Enige moslimsoldaten dreigden in april 1992 in Visegrad de stuwdam op te blazen, als ik niet akkoord ging met een 'live' uitzending van een telefoongesprek met hen. Even later belde de Servische partij: 'Meneer Pejić, als u dat telefoongesprek uitzendt, beschieten wij uw zenders'. Ik had de keuze tussen bedreigingen van twee kanten en koos ervoor het telefoongesprek uit te zenden om een ecologische ramp te voorkomen. Een paar minuten later begonnen de Serviërs met de beschietingen van de tv-zender in Sarajevo. In die zelfde maand demonstreerden 200 inwoners van Sarajevo tegen alle politieke partijen, voor vrede en nieuwe verkiezingen. Ik besloot ze live uit te zenden. Uren later stonden er meer dan 100.000 demonstranten voor de gebouwen van het parlement. De overheid beschuldigde me vervolgens van poging tot staatsgreep. Toen de Servische televisie een lijst van te doden journalisten uitzond en mijn naam erop voorkwam, wist ik wat dat betekende en besloot om Sarajevo te verlaten (Pejic 1993).

In het Amsterdamse Paradiso werd op 1 juli 1993 het programma *Music*, *War and Radio - or: how to stay in the air in wartime* gemaakt. Het werd een vrolijke potpourri van betrokken mensen over een moeilijk onderwerp. Het programma heeft op duizenden kilometers van Amsterdam misschien nog wel meer indruk gemaakt. Het werd live uitgezonden in Servië door radio B-92 (Belgrado) en was via het radioschip *Droit de Parole* direct in Bosnië te beluisteren. In Nederland zond de VPRO het programma live uit op de radio en Migranten TV deed hetzelfde voor de lokale televisie in Amsterdam. Het slotdebat vond plaats tussen journalisten en schrijvers vanuit de verschillende studio's.

Het podium in Amsterdam groeide op deze manier uit tot een van de belangrijkste ontmoetingsplekken in Europa voor intellectuelen uit de Balkan. Niet alleen ervaringsdeskundigen uit het oorlogsgebied betraden het podium. Gedurende de hele oorlogsperiode gingen vakmensen uit voormalig Joegoslavië openbaar het debat aan met intellectuelen uit de hele wereld. Allerlei aspecten van het thema 'media in oorlogstijd' kwamen aan de orde, zoals desinformatie en onmacht van de

media, het medialandschap in postcommunistische landen, censuur en zelfcensuur en de rol die onafhankelijke media spelen bij de wederopbouw na de oorlog. Het ging niet alleen om geschreven pers maar ook om internet, radio en televisie. Zelfs onderwerpen waar men in de Balkan nauwelijks aan toe was (is verkrachting een oorlogsmisdaad?) konden op het vertrouwde Amsterdamse podium worden besproken. Het meest recente en tegelijkertijd het laatste debat was *The trouble with guilt* in juni 2000. Sprekers waren - inmiddels gerenommeerde - intellectuelen uit verschillende delen van voormalig Joegoslavië.[5] Terwijl in de Balkan zelf Joegoslavië in een aantal staten uiteengespat was, bleven de intellectuelen buiten de Balkan met elkaar in gesprek en schuwden geen enkel onderwerp.

Press Now heeft anno 2003 haar werkterrein in de Balkan en Oost-Europa uitgebreid tot Moldavië, Wit-Rusland en Oekraïne. Ook daar is steun aan onafhankelijke media hard nodig. In Wit-Rusland en Oekraïne worden kritische journalisten monddood gemaakt en soms vermoord. In Moldavië is geen vrije pers. Daarnaast financiert Press Now onafhankelijke tv in het gebied rond Srebrenica en bekostigt zij verslaggeving over het Joegoslavië-tribunaal en het proces tegen Milosević binnen voormalig Joegoslavië.

Sarajevo en Amsterdam

Naast de schrijvende pers kregen ook de kunsten aandacht. Had de muziek in *Music*, *War and Radio* al centraal gestaan, door een uitnodiging van festivaldirecteur Haris Pasović kwamen ook andere kunstvormen voor het voetlicht. Toen de eerste granaten op Sarajevo vielen was Pasović degene die 's werelds meest vermaarde architecten naar Sarajevo ontbood om ontwerpen te maken voor de wederopbouw van Sarajevo na de oorlog. In Nederland verwierf Pasović vooral bekendheid door het ambitieuze *Filmfestival Sarajevo - Voorbij het einde van de Wereld* dat in het najaar van 1993 in het door oorlog geteisterde Sarajevo werd gehouden. Dat dit filmfestival er moest komen was volgens Pasović vanzelfsprekend, omdat Sarajevo voor de oorlog een sterke filmcultuur had gehad. Hij constateerde dat velen in Sarajevo, na twintig maanden belegering, hun verlangen naar film wensten te bevredigen: ‘In een periode, waarin geen bewoner van Sarajevo de stad in of uit kan, biedt film ons de mogelijkheid te reizen, ons te verplaatsen in de landschappen van de geest’ (Koelemeijer 1994).

De Nederlandse filmers Johan van der Keuken en Frank Vellenga reisden naar het festival en maakten er een korte documentaire over: *Sarajevo film festival 1993*. De documentaire ging in december 1993 op het IDFA (International Documentary Filmfestival Amsterdam) in première. In de film zien we festivaldirecteur Pasović, die het belang van dit filmfestival benadrukt. Tijdens het binnenkomen van de gasten bij het festival worden ze gefouilleerd op wapens (‘Je kan wel een granaat bij je hebben’) en begint op straat een sluipschutter te schieten. We horen en zien een

jonge vrouw uit Sarajevo, die over haar oorlogservaringen vertelt. Haar moeder is kort tevoren overleden als gevolg van voedseltekort en gebrek aan medicijnen, haar vader is blind en kan het huis niet uit. Als zij en haar zuster een stukje grond voor hun flat schoon maken om groente te verbouwen in het voorjaar, moet ze stoppen omdat sluipschutters ook daar opduiken. Zo geeft de documentaire een ontroerend beeld van filmliefhebbers in oorlogstijd.

Ex-Yu PEN

In de diaspora dreigden de gevluchte schrijvers het onderlinge contact, en daarmee hun intellectuele voedingsbodem, kwijt te raken. AIDA wilde helpen dat te voorkomen. Een internationaal platform voor vervolgde schrijvers, dichters en essayisten zou de oplossing kunnen zijn. Daartoe werkte AIDA samen met drie ballingschrijvers uit de Balkan, die hun collega's wisten te verenigen. AIDA bood hen kantoorruimte en bracht hen in contact met het internationale schrijverspodium van de PEN. Ruim honderd Balkanauteurs formeerden zich tot de ‘Ex-Yu PEN’, voluit ‘Pen Centar pisaca u egzilu iz bivse Jugoslavije’ (‘PEN, centrum voor schrijvers uit voormalig Joegoslavië’).[6]

In juni 1993 stuurde de Ex-Yu PEN haar geloofsbrieven naar de Internationale PEN:

> This is to inform you of the Ex-Yu PEN, made up primarily of writers in exile from the former Yugoslavia. It also includes those authors who have remained in war-stricken countries of ex-Yugoslavia who oppose the war and violations of human rights.

Wanneer de Ex-Yu PEN erkend zou worden, dan zou daarmee geschiedenis worden geschreven: tot dat moment werd het begrip ‘exil’ uitsluitend gedefinieerd als fysieke ballingschap. Bij erkenning zou ook het bestaan van ‘geestelijke ballingschap’ in eigen land erkend worden. Aldus geschiedde en dit feit werd op 30 september 1993 in De Balie in Amsterdam gevierd. Hamdija Demirović legde in de *NRC* van 30 september 1993 de bestaansgrond van de Ex-Yu PEN nog eens uit:

> In feite kan iemand alleen een ‘ontwortelde intellectueel’ zijn of in het geheel geen intellectueel. Om te kunnen denken moet men een noodzakelijke stap zetten, voorbij de emoties, in het rijk van het intellect, waardoor men de eigen (vaak zelf opgelegde) beperkingen van ‘bloed’ en ‘wortels’ achter zich laat.

De oudere generatie dissidenten werd vertegenwoordigd door Miladin Životić van de *Praxis*-beweging die nog oppositie had gevoerd tegen Tito (De Berg 1993). Životić doceerde filosofie en was vice-voorzitter van de Belgrade Circle, een beweging van schrijvers, filosofen, sociale wetenschappers, artsen, film- en toneelregisseurs.

De Belgrade Circle kwam wekelijks bij elkaar om in het openbaar te debatteren over de rol van de intellectuelen in de oorlog, en de mogelijkheden voor de vorming van een democratisch Servië.[7] 'De bijeenkomsten werken als een vorm van psychische catharsis. Dat we in de lezingen kritische stemmen horen maakt de situatie draaglijk. Zo kunnen we blijven vechten tegen het regime', aldus Miladin Zivotić, die zijn eigen analyse van de oorlog geeft: 'Dit is geen oorlog tussen Serviërs, moslims en Kroaten. Dit is een oorlog tussen misdadige monsters en mensen - gewone mensen die humaan willen blijven' (De Berg 1993).

Ronald Harwood (de nieuwe Internationale PEN-president) en Hedy d'Ancona (staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen) wensten de nieuwe schrijversorganisatie veel wijsheid en sterkte toe. De schrijvers Slobodan Blagojević, Snežana Bukal, Predrag Dojčinović, K. Schippers en Aleksandar Tišma droegen voor uit eigen werk. De Ex-Yu PEN nam in de jaren die volgden deel aan talloze conferenties en debatten in en buiten Nederland.[8] Een belangrijke activiteit was het publiceren van een speciaal nummer van het tijdschrift *Helsinki Monitor*, het blad van de International Helsinki Federation for Human Rights: 'Essays from Belgrade and Zagreb - Belgrade Circle and Erasmus Guild'. De in Nederland gevestigde redactie wilde de door haat uiteengedreven bevolkingsgroepen weer met elkaar in contact brengen:

> Years before the present war, hate speech and desinformation ruined the normal relationship between these two populations and created an atmosphere of emotional accusations, distrust, calls for revenge and fear. Since the war the regimes in the so-called new Yugoslavia and the Republic of Croatia have broken off (tele)communications and main roads, railways and air traffic between the two nations. Since then the two populations have lived enclosed in 'black boxes', so near and yet so far from each other. This special issue is a symbolic event of the reopening of communications between the new Yugoslavia and the Croatian side, by presenting the views of these two associations of intellectuals (Editorial 1994).

Keer op keer probeerden intellectuelen en kunstenaars zich op deze manier boven en buiten de strijdende partijen op te stellen, het dolgedraaide nationalisme af te wijzen, de discussie dwars door alle facties heen open te houden.

Balkanliteratuur in de Lage Landen

De kroon op het werk van de interculturele uitwisseling tussen Joegoslavische en Nederlandse intellectuelen was het - voornamelijk Engelstalige en ten dele Servo-Kroatische en Nederlandse - literaire tijdschrift *Erewhon* dat in drie afleveringen in Nederland verscheen. De redactie werd gevormd door Slobodan Blagojević, Hamdija Demirović, Predrag Dojčinović, Nenad Fišer, Xandra Schutte en Chris Keule-

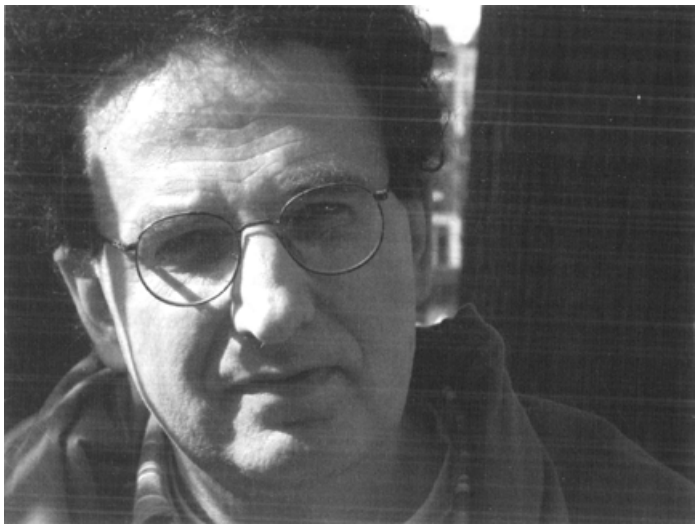
mans. Omgekeerd werd de redactie van *Erewhon* gastredactie van het in Sarajevo verschijnende literaire tijdschrift *Zidne Novine*. Het tijdschrift introduceerde in januari 1996 de Nederlandse literatuur in het Servo-Kroatisch onder de thematische noemer 'Sve lijep bespomocno je' ('Alles van waarde is weerloos').[9]

Naast de ex-Joegoslavische schrijvers werd plaats ingeruimd voor 'buitenlandse' schrijvers met een essay, gedichten, of een interview. In het eerste nummer waren dat respectievelijk René Boomkens, Willem van Toorn en André Glucksman. Willem van Toorn schreef een gedichtencyclus, die in het Nederlands, Engels en Servo-Kroatisch werd gepubliceerd. Een van de delen is een prozagedicht met een impressie van een reis naar Bosnië:

> De tocht erheen door het dal, onder een stolp van hitte. Boerenvrouwen langs de weg achter kraampjes waarop fruit met een tuinslang wordt nat gehouden. We rijden door een nevel van verstuivend water. De bazar aan de Neretva, de geur van koffie, oude mannen slapend in het donker van houten veranda's. Tussen het laaiend rood van klaprozen op de begraafplaatsen geen zerken, maar slanke zuiltjes gekroond met een kleine tulband. Dezelfde dood, ander teken. De moskee van binnen kleurig als kinderspeelgoed. Dat bestond in een vroeger leven. Alleen in ons hoofd bestaat dat Mostar nog - de stenen tulbanden van de doden, de hoge boog van de brug, een babel van talen (Van Toorn 1994, 98).

Van Toorn beschrijft de intense fysieke wisselwerking met het land en de mensen die hoort bij een reis. Samen met Chris Keulemans en K. Michel was hij te gast bij 'mensen die lang in een isolement hadden verkeerd en die wel eens een geluid van buitenaf wilden horen'. Voor een deel waren die ontmoetingen in Sarajevo gewijd aan 'de vraag hoe te schrijven over de oorlog - het onuitsprekelijke waar toch over geschreven moet worden' (Van Toorn 1999, 415).

In Nederland namen leden van de Ex-Yu PEN zitting in gelegenheidsredacties van literaire tijdschriften *Raster* en *De Gids*, die aandacht besteedden aan de literatuur uit voormalig Joegoslavië. *Raster* kwam in 1994 als eerste met een aantal artikelen over (de oorlog in) voormalig Joegoslavië, in het themanummer 'Schrijven in de actualiteit'. Dubravka Ugrešić en Pedrag Dojčinović schreven er korte essays in en Chris Keulemans droeg een verhaal bij over zijn bezoek aan Sarajevo - dat later verscheen als hoofdstuk in zijn boek *Van de zomer naar de werkelijkheid*, over het Europa na de val van de Muur. In dit boek laat Keulemans zien wat de oorlog in de Balkan en de aanwezigheid van Balkanschrijvers in Nederland voor invloed op hem heeft gehad. Tijdens zijn bezoek aan Sarajevo vraagt Keulemans zich wel af wie er in zo'n omgeving nog aan literatuur denkt. Maar hij gaat op zoek naar verhalen en gedichten uit de 'donkere winters'. Hij ziet schrijven als een overlevingsstrategie:



Afb. 19.3 Slobodan Blagojević (foto: Ronald Bos)

> Hij (Haris Pasović) lachte me uit omdat ik op zoek was naar het verhaal van de literatuur. Maar hij nam me wel mee naar de schrijvers. (...) Ik vroeg ze wat ze geschreven hadden tijdens de twee zwarte winters van het beleg, en waarom. Ze antwoordden me niet onvriendelijk, maar kort. Wat hen ertoe gebracht had door te werken, midden in de vries acht naar het bureau te lopen om losse invallen te noteren, konden ze niet precies zeggen. Een verschrikkelijke innerlijke nood. Angst om alleen te zijn. De misdaad aan het licht brengen. Een studie van het kwaad. Verzet tegen de dood (Keulemans 1997, 73-74).

Bijna twee jaar later, in april 1996, kwam *De Gids* met een bloemlezing uit de post-Joegoslavische literatuur van 1992-1995. Hierin stond een fragment uit het boek *Brieven van een hoofdstedelijke krant* van de in Nederland wonende schrijver Aristid Teofanovic, pseudoniem van de al eerder aangehaalde Slobodan Blagojević (Teofanic 1996). Het zijn gefingeerde brieven aan een krant in Belgrado, waarin de ‘onbetekenende meerderheid’ zich uitspreekt. Blagojević had zich laten inspireren door de ingezonden brieven aan een echte krant in Belgrado waarin de zwijgende meerderheid zich uitsprak tegen de progressieve minderheid die protesteerde tegen het ultranationalisme van Milosević:

> Ik kwam voor het eerst op het idee bij het lezen van de krant, eind jaren tachtig toen Milosević aan de macht kwam. *Politika* was een heel invloedrijke en vooraanstaande

> krant. Ze begonnen met iets heel smerigs, het publiceren van brieven en al die brieven waren doortrokken van nationalisme, van leugens. Ik begon er een bepaald denkpatroon in te ontdekken, een soort simpelheid. Die brieven in de krant waren eenvoudige brieven, brieven waarin met een beschuldigende vinger naar onafhankelijk denkende mensen werd gewezen, om ze te lynchen. Het is ongelofelijk wat ze allemaal beweerden. Vandaar dat ik op het idee kwam om die simpelheid in een artistieke vorm te gieten, uiteraard satirisch, ironisch, paradoxaal, als een klucht, een groteske, iets absurds uiteraard, maar naar mijn mening een uiting van diepe wanhoop. Ik heb geprobeerd die wanhoop te beschrijven door middel van al die brieven. En ze zijn ook heel grappig, ze zijn satirisch, alleen heb je na afloop de nare smaak van de werkelijkheid in je mond.[10]

De Gids van juni 2001 was weer een themanummer over voormalig Joegoslavië: *Blik op Bosnië - Verhalen*, *essays*, *gedichten en foto's* met literatuur uit Bosnië 1992-2001.[11] Ook daarin stond een vertaling van Aristid Teofanović/Slobodan Blagojević, nu uit zijn boek *Somber gemutst - fragmenten*, vlammende teksten tegen de oorlog en het nationalisme. Het zijn fictieve uitspraken, monologen, dialogen uit de recente oorlog. Zoals deze verdediging van een militair die terecht zal staan en zich beroept op het aloude 'Befehl ist Befehl':

> Inderdaad, ik doodde dagelijks vijftien mensen, maar dat deed ik als strijder voor mijn land. In het land waar ik woon bestaat geen wet op grond waarvan ik voor een van die moorden in staat van beschuldiging kan worden gesteld. Meer nog: had ik anders gehandeld, dan had ik mij, en dat ook volgens de uitleg van de werken Gods, schuldig gemaakt aan plichtsverzuim en insubordinatie. En een zwaardere zonde dan insubordinatie is zowel voor onze militaire leider als voor onze geestelijke voorganger niet of nauwelijks denkbaar (Teofanić 2001, 459).

Invloed van Balkanliteratuur

Hoe blijvend zal de wisselwerking met de Balkanschrijvers zijn? Hoe groot zal de invloed van hun werk zijn, nu de oorlog lijkt afgelopen? We bekijken een aantal van de schrijvers die nu nog min of meer permanent in Nederland wonen.

Slobodan Blagojević, een bekend auteur in voormalig Joegoslavië, woont sinds 1992 in Nederland. Zijn boeken worden nu in Kroatië gepubliceerd. Nederlandse uitgevers zien nog steeds op tegen een vertaling van zijn erudiete romans en van zijn in het Servo-Kroatisch geschreven typoscript met verhalen over Amsterdam. Tot nu toe is er geen boek van hem in het Nederlands verschenen.

Andere in Nederland wonende schrijvers uit voormalig Joegoslavië vonden wel een uitgever. Zoals Antonije Žalica met zijn roman *Gele Sneeuw*, waarin hij een zeer persoonlijke en aangrijpende beschrijving geeft van zijn verblijf in het belegerde

Afb. 19.4 Antonije Žalica (foto: Han Koppers)

Sarajevo. Hij beschrijft ook de 1 mei-viering in Amsterdam, wanneer hij na meer dan een jaar met zijn gezin herenigd is in de hoofdstad. Hij loopt met een vriend door de stille stad als plotseling een groep Ajaxsupporters iets te vieren heeft op het Leidseplein, te midden van politie en overvalwagens:

> En toen begonnen ze te schieten en werd alles in rook gehuld. In salvo's en met een paar ‘kanonslagen’. Ik weet best dat het allemaal vuurwerk was, dat het bommetjes waren, maar het klonk hetzelfde, op het metalige geluid van de granaatscherven na. Ik durfde niet te wachten tot de rook was opgetrokken en ik de menselijke benen, armen en verbrijzelde schedels zou zien, die zich in mijn bewustzijn al vermenigvuldigden en die altijd tevoorschijn kwamen na zulke rook. We renden de eerste hoek om, holden een paar bruggen over en liepen toen snel door, om pas in de buurt van de Oudemanhuispoort stil te houden. In Sarajevo was ik nog nooit zo geschrokken. Nooit. Waarschijnlijk omdat mijn engel hier droomt en waarschijnlijk omdat wij hier-

> laten we het maar simpel zeggen - niet op eigen terrein waren, zoals men bij het voetbal zegt' (Žalica 2001, 26).

Een schrijnend verslag van een supportersrel, nadat in het voorafgaande fragment een echte granaat in Sarajevo was geëxplodeerd. Het tweede boek van Žalica gaat ook over de oorlog in Joegoslavië. Het komt in het voorjaar van 2004 uit, nadat het een jaar op de plank heeft gelegen. Voor een uitgever is het arbeidsintensief en dus kostbaar om een origineel typoscript in het Servo-Kroatisch te vertalen en te redigeren.

Dubravka Ugrešić is inmiddels kind aan huis in Nederland en heeft hier ondertussen in Nederland een achttal boeken op haar naam. Ze schrijft nog steeds minder postmodern, meer gericht op de onmiskenbare werkelijkheid dan in het vooroorlogse begin van haar carrière. *Verboden te lezen* biedt een aantal prachtige essays over de schrijver in ballingschap:

> de teksten van een balling worden gekenmerkt door een zekere gereserveerdheid die lijkt op de posttraumatische afstandelijkheid ten opzichte van een persoonlijk drama. De teksten van ballingen zijn dikwijls wat nerveus en fragmentarisch, als een montage, ze hebben iets impliciet of expliciet polemisch en ironisch, iets van zelfspot, iets melancholisch, subversiefs of nostalgisch. Want ballingschap is in wezen een neurose, een rusteloze activiteit waarbij waarden op de proef worden gesteld en werelden met elkaar worden vergeleken (namelijk die welke we achterlieten en die waarin we ons thans bevinden (Ugrešić 2001,152).

Borislav Ćićovaćki, de emigrant-musicus, kreeg goede kritieken op zijn al eerder aangehaalde boek *In oude tijden heette dit land Haemus*: 'Hij schrijft een prachtig, subtiel, poëtisch, tegelijkertijd grappig en droefgeestig proza, zoals je dat alleen maar bij de beste Oost-Europese schrijvers aantreft' (Langeveld 2000). Zijn tweede boek, *Zwarte merel in een veld met pioenen*, is qua stijl vergelijkbaar, maar heeft Kosovo als hoofdthema. Zijn nieuwste boek, *Onvoltooide biografieën*, bevat tien verhalen die gaan over 'mensen die zich bevonden op het trefpunt van deze twee windstreken (oost en west, RB/HD), op de grens die ze scheidt, waar het loeit van de winden' (Ćićovaćki 2003, 8). Een boek over migratie.

Snežana Bukal heeft na haar eerste twee boeken, zeer ten onrechte, minder succes. Haar derde boek wacht al geruime tijd op publicatie. Nu de oorlog voorbij is en voormalig Joegoslavië uit de actualiteit is verdrongen door andere brandhaarden, lijkt de belangstelling voor de ex-Joegoschrijvers in Nederland te tanen. De tijd zal leren hoe groot de invloed uiteindelijk is geweest van het handjevol schrijvers dat in Nederland is neergestreken. Omgekeerd lijkt de wisselwerking met Nederlandse schrijvers ook beperkt en tijdelijk te zijn geweest.

Afb. 19.5 Snežana Bukal (foto: Chris van Houts)

Tot slot kijken we nog even terug op het onderscheid tussen vluchteling en migrant dat we aan het begin van dit hoofdstuk hebben gemaakt. Voor de invloed van hun werk maakt dat verschil niet uit, maar voor de schrijvers zelf en de mogelijkheden om te werken, was dit verschil levensgroot. De vluchtelingen onder de ex-Joegoschrijvers werden eerst onderworpen aan de asielprocedure die jaren duurt en harde restricties (het ‘restrictieve toelatingsbeleid’ van Justitie) kent. De schrijvers kwamen zo van de regen in de drup: de censuur in eigen land werd verruild voor een meningsuiting onder voorwaarden. Dat neemt niet weg dat de wisselwerking tussen een aantal Nederlandse schrijvers en Balkanschrijvers gedurende de hele oorlog aan

geen grens gebonden is geweest. De deelnemers aan dat debat stonden in woord en geschrift open voor andere meningen. De resultaten van verwerkte en onverwerkte ervaringen werden voor het oog van het publiek tentoongesteld. Die ontmoetingen op Nederlandse bodem vormen een toonbeeld van de manier waarop men staten die hun grenzen laten bepalen door eng-nationalistische, etnische of religieuze ideologieën van repliek moet dienen.

Ronald Bos en Herman Divendal

Bukal, S. (1996), *Het vliegend hert*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Bukal, S. (1998), *Eerste Sneeuw*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Bukal, S. (1999), *How All This Came to Be. Petrified Images*, *roundtable discussion in de Balie*. Amsterdam, Press Now, 4 maart.
Ćićovaćki, B. (2000), *In oude tijden heette dit land Haemus*. Amsterdam, Van Gennep.
Ćićovaćki, B. (2001), *Een zwarte Merel in een veld met pioenen*. Amsterdam, Van Gennep.
Ćićovaćki, B. (2003), *Onvoltooide biografieën*. Amsterdam, Van Gennep.
Keulemans, Ch. (1997), *Van de zomer naar de werkelijkheid*. Amsterdam, De Balie.
Teofanovic, A. (ps.van Slobodan Blagojević) (1996), 'Brieven aan het hoofdstedelijke dagblad', in: *De Gids*, 159 (1996) 4, april, 358-360.
Teofanović, A. (ps. van Slobodan Blagojević) (2001), 'Somber gemutst', in: *De Gids*, 164 (2001) 6, juni, 456-474.
Toorn, W. van (1994), 'Tegen de tijd', in: *Erwehon*. Amsterdam, Ex-Yu PEN, 93-99.
Toorn, W. van (1999), 'Een waarnemer in Sarajevo', in: *De Gids*, 162 (1999) nr. 6, 414-419.
Ugrešić, D. (1993), *Nationaliteit: geen*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar.
Ugrešić, D. (1995), *De cultuur van leugens*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar.
Ugrešić, D. (2001), *Verboden te lezen*. Breda, De Geus.
Žalica, A. (2001), *Gele Sneeuw*. Amsterdam, Meulenhoff.

Eindnoten:

1 Dubravka Ugrešić. Lezing bij de opening van het festival 'In Other Words', Tropeninstituut Amsterdam, 8 september 1995.
2 De hetze werd gevoerd tegen de schrijfsters Rada Iveković, Slavenka Drakulić, Jelena Lovrić, Dubravka Ugrešić en Vesna Kesić.
3 Korak en Beodam leidden een kortstondig bestaan. In oktober 1993 verscheen het zestien pagina's tellende tijdschrift *Korak*. Dit in het Servo-Kroatisch geschreven blad werd uitgegeven door initiator HIKC Sarajevo (Humanitair Informatief Kultureel Centrum Sarajevo). De belangrijkste medewerkers waren de in Utrecht wonende uitgever Edo Barak (productie) en de filosoof Nenad Fišer (eindredactie). In de artikelen wordt de geschiedenis van Nederland beschreven en worden de rechten voor vluchtelingen uit de Balkan in Nederland uitgelegd. De eerste oplage bedroeg 10.000 exemplaren. *Korak* kwam drie keer uit. Bij gebrek aan financiële steun werd het initiatief gestopt.
Een ander initiatief was het tijdschrift *Beodam - krant voor het leven en nieuwe ervaringen*. De artikelen vormen een vrolijke mix van gedichten, achtergrondartikelen en korte anekdotes over

de roddel en achterklap tussen mensen uit de Balkan in ballingschap, over verscheurde vriendschappen, en toeristische tips over Amsterdam en Belgrado. Ook dit blad is een kort leven beschoren: het verschijnt twee keer. De artikelen, korte verhalen en gedichten zijn afwisselend in het Servo-Kroatisch, Nederlands en Engels geschreven.

4 Press Now was ondertussen het redactieadres van *Future Now* geworden, maar in 2000 is *Future Now* opgehouden te bestaan.

5 Vesna Pesić (Servië), Zarko Puhovski (Kroatië), Zdravko Grebo (Bosnië), Rastko Močnik (Slovenië) en Veton Surroi (Kosovo).

6 Van de ruim honderd schrijvers die samen de Ex-Yu PEN vormden woonden er twaalf in Nederland. Vijfendertig schrijvers woonden in een van de staten van voormalig Joegoslavië. Anderen hadden hun plek elders in Europa gevonden, of elders in de wereld (Tel Aviv, Caïro, New York). De Ex-Yu PEN had een zestal ereleden: Noam Chomsky, Allen Ginsberg, György Konrád, Claudio Magris, Salman Rushdie en Vladimir Voinovitch.

7 De openbare debatten werden regelmatig bezocht door buitenlandse collega's, zoals André Glucksmann, Bernard-Henry Lévy, Adam Michnik, Hans Magnus Enzensberger en Christopher Norris.

8 Bijvoorbeeld in Le Mans (Frankrijk, oktober 1993), Kopenhagen (Denemarken, mei 1994), Madrid (Spanje, maart en juli 1994), Berlijn (Duitsland, april 1995). Ook in Nederland nam de Ex-Yu Pen deel aan congressen of debatten, zoals in 1994 in Den Bosch, Groningen en Nijmegen. In september 1994 vond een driedaags symposium over ‘Writers in exile today’ plaats. Op verzoek van het Goethe Instituut in Amsterdam was de Ex-Yu PEN mede-organisator.

9 In dit nummer staan korte verhalen van de Nederlandse schrijvers K. Schippers, Charlotte Mutsaers, Margriet de Moor, Doeschka Meijsing, Marcel Möring, Monika van Paemel, Adriaan van Dis, Ivo Miciels, Nicolaas Matsier, Dirk van Weelden, Jacq Firmin Vogelaar, Stefan Hertmans, Tonnus Oosterhof, Frans Kellendonk. Gedichten werden gepubliceerd van Remco Campert, J. Bernlef, H.H. ter Balkt, Huub Beurskens, Eva Gerlach, Judith Herzberg, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, K. Michel, Bert Schierbeek, Willem van Toorn, Esther Jansma.

10 Ongepubliceerd interview van Ronald Bos met Slobodan Blagojević.

11 *In dit nummer staan bijdragen van Ivo Andrić*, *Semezdin Mehmedinović*, *Aristid Teofanović*, *Nenad Veličković*, *Dubravko Brigić*, *Miloš Bobić*.

27-29 oktober 2000. Hollandse Nieuwe 4, het vierde toneelschrijversfestival van Theater Cosmic, presenteert zeventien interculturele eenakters.
20. Een staalkaart van het hybride theater

'*Hollandse Nieuwe* is een schatkamer (...). Nog een paar jaar en de Hollandse Nieuwers trekken de volste zalen in de Stadsschouwburg en Carré' (Hallema 2000, 10). Dramaturge Jitske Hallema weet het in 2000 zeker: het talent dat zich op dit jaarlijkse schrijversfestival van Cosmic manifesteert, zal een nieuw gezicht geven aan de Nederlandse theaterwereld. Een onbescheiden pretentie die in schril contrast staat met de 'achterstandsvisie' die het multiculturele theater traditioneel ten deel valt. Maar het is geen loos optimisme. Al vier jaar lang is het driedaagse festival *Hollandse Nieuwe* een fascinerende aaneenschakeling van nieuwe teksten, geschreven door beginnende en prominente auteurs, deels ontwikkeld in de workshop die Cosmic in de maanden voor het festival organiseert in samenwerking met schrijversvakschool 't Colofon, deels op persoonlijke uitnodiging van Cosmicdirecteur John Leerdam. Na een korte repetitieperiode worden de teksten, vaak in de vorm van een geënsceneerde reading, op het podium gezet door soms beginnende, soms ervaren regisseurs. De spelers zijn door Paulette Smit, de festivalleidster van Cosmic, *colorblind* gecast: zij laat dus niet een Turks personage per definitie door een Turkse acteur spelen, maar ze kiest acteurs van alle mogelijke herkomst in de meest uiteenlopende rollen. De bezoekers volgen twee of drie voorstellingen per avond, in de verschillende zalen en zaaltjes van alle deelnemende theaters in de Nes, en als ze geluk hebben komen ze ten slotte nog binnen bij de dagelijkse live soap, het hilarische klapstuk van elke festivalavond.

Met het accent op *Hollandse Nieuwe 4* doen we in dit hoofdstuk een poging terug te blikken op de bijdrage van allochtonen aan de Nederlandse theatercultuur, om vervolgens een globale schets te geven van het hybride theater dat hier rond de eeuwwisseling uit voortkomt. In de hoogste regionen van de theaterwereld vaak nog niet, maar juist in de kleinere zalen is het interculturele aspect van dat hybride theater te vinden. Vooral geïmmigreerde theatermakers staan aan de bron van deze stroming. Omdat ze behalve de westerse canon en kunstconventies en -tradities ook

andere culturele referenties hebben, beschikken ze over een breder spectrum van verhalen, klassiekers, vertelstijlen en theatrale vormen. Hun theater blijft ook niet meer beperkt tot de 'problematiek' van afzonderlijke etnische groepen, maar breekt met het achterstandsdenken, en laat zich weinig meer gelegen liggen aan traditionele categorieën. Daarmee lopen deze nieuwe theatermakers voorop in een bredere cultuurvernieuwing, die in de Nederlandse maatschappij gaande is. Als theater de samenleving een spiegel voorhoudt, is het hybride, interculturele theater een weerspiegeling van de snelle veranderingen die het leven in de grote steden doormaakt. Met alle identiteitsverwarring, provocaties, mengvormen en spektakel van dien.

Overgangsfase

In de jaren zestig en zeventig gaan steeds meer gastarbeiders de fabrieken bemannen en de steden bevolken. Vrijwel tegelijkertijd komt de uittocht uit de overzeese gebieden op gang. Dat het Nederlandse theaterlandschap er als gevolg hiervan heel anders uit zal zien tegen het einde van de eeuw, voorziet nog niemand. Natuurlijk, Spanjaarden, Joegoslaven, Marokkanen en Turken, Surinamers en Antillianen brengen hun eigen cultuur mee, maar daarbij gaan in die tijd de gedachten hooguit in de richting van traditionele muziek en dans.

Op de beleidsagenda verschijnen de podiumkunsten van minderheden pas aan het begin van de jaren tachtig. De gedachte is dat cultuur in een overgangsfase behulpzaam zou kunnen zijn bij het wegwerken van achterstand, een welzijnsmiddel dus. De 'kunstuitingen van migranten', zoals ze genoemd worden, verdienen ondersteuning in dienst van hun eigen groepsemancipatie. Met de kunstwereld heeft dit verder niets van doen, denken de beleidsmakers. Ten onrechte.

Eind jaren zeventig, begin jaren tachtig staat de eerste lichting allochtone podiumkunstenaars in Nederland op. In 1981 wordt de Stichting Interculturele Projecten op Theatergebied (STIPT) opgericht, waar de inmiddels legendarische Rufus Collins theatercursussen gaat geven. In hoofdstuk 2 van dit boek reconstrueert Nelly van der Geest die zondagochtend waarop hij zijn eerste training geeft, waarna ze zijn invloed op het multiculturele theater in Nederland onderzoekt. Ook andere belangrijke makers en groepen uit die eerste periode krijgen een plaats in dat hoofdstuk: Vasif Öngören, Meral Taygun, Henk Tjon, Thea Doelwijt, Mike Ho Sam Sooi, Whalili, Delta en Teatro Munganga.

De voorlopers van het Cosmictheater en zijn *Hollandse Nieuwe* stammen uit de vroege jaren tachtig. Norman de Palm en Felix de Rooy vestigen zich in 1983 in Amsterdam. In 1975 ontstond op Curaçao op initiatief van de laatste Ilushon Kosmiko. Vijf jaar later vertrekt De Rooy samen met Norman de Palm naar New York, waar samen met de actrice Marian Rolle de voorstelling Desirée ontstaat. Na een succesvolle tournee besluiten De Palm en De Rooy in Amsterdam Cosmic Illusion op te richten. Ook in 1981 komt in Amsterdam het eerste multiculturele theaterfesti-

val van de grond: het Toverbalfestival, dat een jaar later door zal gaan onder de naam Stagedoorfestival.

Eerste afrekening

Al deze kunstenaars en theaterinitiatieven krijgen bescheiden kansen in het kader van het zogenaamde stimuleringsbeleid, dat in 1982 van start gaat. Het idee erachter, dat cultuur achterstanden kan bestrijden, houdt in dat het ministerie van WVC er meteen bij zegt dat dit beleid eindig moet zijn. Men verwacht dat de cultuuruitingen van minderheden in 1986 opgenomen kunnen worden in het algemene beleid, een sluitingsdatum die WVC overigens spoedig bijstelt tot 1989. En als ook dat niet haalbaar blijkt, duikt een nieuwe deadline op, blijkt uit een artikel van Marijn van der Jagt in Toneel Theatraal: in 1992 zou het afgelopen moeten zijn met het stimuleringsbeleid omdat de integratie van allochtone theatermakers dan toch zeker voltooid zal zijn (Van der Jagt 1990, 42).

Zo tekent zich vanaf het begin een verschil af tussen de doelstellingen van het beleid en de praktijk van de theatermakers zelf. De beleidsmakers wilden vooral ‘de gewone migrant’ helpen met theater. Veel van de in de jaren tachtig naar Nederland gekomen theatermakers brengen een schat aan ervaring mee. Ze hebben al een respectabele theaterpraktijk achter de rug en proberen daar in Nederland nieuwe vorm aan te geven. Van het beleid trekken ze zich niet veel aan. Zij stellen hun eigen doelen. De Turkse groep El Kapisi - na de onverwachte dood in 1984 van Vasif Öngören naar hem vernoemd - heeft een grote interesse in Brecht, maar speelt ook stukken van Pinter, Gogol en Strindberg. De overwegend in het Turks gespeelde stukken krijgen interpretaties vanuit de artistiek-politieke behoefte van de makers. Of die stroken met de behoefte van de meerderheid van de Turken in Nederland is voor hen daarbij geen overweging.

De Nieuw Amsterdam, opgericht in mei 1986, met Henk Tjon en Rufus Collins aan het hoofd, krijgt in het seizoen 1988/89 als eerste multiculturele theatergroep meerjarensubsidie. Daarmee is niet gezegd dat de makers zich voegen naar de verwachtingen van de subsidiënten of de toneelkritiek. Het speelt stukken van zowel westerse als niet-westerse auteurs: Tenessee Williams, Tone Brulin en Derek Walcott. Niet zelden tot woede van de kritiek: Martin Schouten vindt dat het de Nieuw Amsterdam verboden moest worden met hun tengels aan het klassieke repertoire te zitten (Wirahadiraksa 1994, 20). Daarnaast maakt het gezelschap eigen producties. De opera *The Kingdom*, voor het eerst opgevoerd in 1984, herbergt bijna alle talenten die de komende twintig jaar de multiculturele podia zullen bevolken.

Rufus Collins noemt wat hij maakt ‘confrontatietheater’. In het tijdschrift *Podium* zegt hij in 1990:

> Ik kan me (...) onmogelijk een acteur indenken die een etnisch persoon in onze samenleving uitbeeldt en die zou moeten acteren en spelen alsof hij een blanke Nederlander is. Allochtonen zijn echter wel Nederlanders. Daarom is het etnische theater een confrontatietheater binnen, niet buiten het land. Wij zijn ethnics binnen de Europese kunst (Van Eer 1990, 40).

Het Stagedoorfestival ontwikkelt zich ondertussen van een bundeling van migrantentheater naar een multicultureel festival, waar de integratie in al zijn vormen getoond, maar ook bekritiseerd kan worden. Ook dit festival staat bloot aan heftige kritiek. Het is gezellig en leuk, maar critici vinden de artistieke kwaliteit onvoldoende.

Tien jaar na de start van het stimuleringsbeleid, inmiddels omgebogen naar een integratiebeleid, volgt de eerste afrekening. De Raad voor de Kunst schrapt de subsidie voor De Nieuw Amsterdam in het Kunstenplan '93-'95 ‘wegens gebrek aan kwaliteit’. De opgebouwde deskundigheid in de Werkgroep Kunstuitingen Migranten gaat verloren als deze groep opgeheven wordt. En in het regeringsbeleid wordt de pot van twee miljoen voor allochtone kunst gehalveerd. Het Stagedoorfestival is dan al verdwenen. De organiserende theaters vonden dat hun rol erop zat. De jaren van de ziekte en dood van Rufus Collins vormen in veel opzichten een dieptepunt. Ze zijn een overgangsperiode tussen de onstuimige eerste jaren van ‘migrantentheater’ en het latere, alweer wat meer in het Nederlandse theaterlandschap geïntegreerde, door veel meer verschillende gezichten vertegenwoordigde ‘intercultureel theater’, waarvan *Hollandse Nieuwe* een staalkaart is geworden.

Autonome drive

Tegen de verdrukking in ontstaat er in de loop van de jaren negentig weer een nieuw elan. Cosmic ontwikkelt zich tot een waar theaterlaboratorium en ook andere groepen groeien, ondanks de haperende erkenning door overheden en pers. Dat is vooral de verdienste van de theatermakers, die beseffen welke rol zij kunnen spelen. Zo zegt Saban Öl:

> Allochtoon zijn biedt ons een historische gelegenheid een emotioneel potentieel aan te boren, niet zozeer vanwege de specifieke kwaliteiten die allochtonen bezitten, maar meer vanwege het feit dat onze ‘schuine’ verhouding tot het weefsel van de samenleving (...) dit potentieel zichtbaar maakt (Wirahadiraksa 1994, 68).

In het boekje *Zoeken*, *vechten*, *houden van* interviewen Dave Schwab en Annette de Vries in 1995 zeven theatermakers. Die benadrukken stuk voor stuk hun autonome drive. Thea Doelwijt zegt: ‘Alle verhalen en mythen die ik in de loop der tijd verzameld heb, voeden mij. (...) maar ik wil ook dat het te maken heeft met het hier en

nu. Je moet verbanden weten te leggen' (Schwab en De Vries 1995, 8). John Leerdam voelt zich schatplichtig aan Rufus Collins: 'De manier waarop Rufus theater maakt, was voor mij een openbaring. Ik ben een leerling van Rufus. (...) Mijn stukken maak ik vanuit een politiek statement, maar de thema's moeten universeel zijn' (21, 24). Alida Neslo, de tweede artistiek leider van De Nieuw Amsterdam, legt de nadruk op het belang van het fysieke: 'Het lichaam is het universele instrument waarin alle culturen verenigd worden' (41). De Vries en Schwab geven de volgende samenvatting van multicultureel theater:

> Het is geen folkloristisch theater, het is geen theater waarin spelers uit verschillende culturen ten tonele worden gevoerd zonder dat er verder iets gedaan wordt met die verschillende culturen en het is geen theater waarin elementen uit verschillende culturen louter en alleen als vormgevingsmiddel gebruikt worden. Het is wel: theater met mensen uit verschillende culturen; in het eindproduct zijn elementen uit de culturen van de spelers gebruikt voor het invullen van zowel de inhoud als de vormgeving; het stuk of het te behandelen onderwerp of thema moet vragen om multicultureel theater (Schwab en De Vries 1995, 63 en 64).

Een nieuwe kijk

De constateringen van Schwab en De Vries laten zien dat er halverwege de jaren negentig beweging gekomen is in het denken over theater en diversiteit. Waar het discours lange tijd gedomineerd werd door ambtenaren met een welzijnsachtergrond, komen de makers van het eerste uur langzamerhand in de positie om zelf te formuleren wat hun inbreng is. Onder hun blik verschrompelt de achterstandsgedachte. Het beeld van de traditionele autochtone critici dat multicultureel theater ouderwets, overdreven en oninteressant toneel oplevert dat het vormingstheater niet ontstijgt, wordt ontkracht.

Als in oktober 2000 *Hollandse Nieuwe 4* van start gaat, staat Nederland bol van de discussie over kunst en diversiteit. Voor het eerst, na aanzetten in eerdere nota's van Hedy d'Ancona en Aad Nuis, heeft het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen die nieuwe kijk volledig geïntegreerd in een beleidsnota. Staatssecretaris Rick van der Ploeg is de aanjager, hij verbindt multiculturaliteit direct aan de kunstwereld. Meer dan ooit lijkt de praktijk van het multiculturele theater, met al zijn uiteenlopende makers, op het punt te staan het betreffende kunstbeleid te helpen dicteren in plaats van erdoor gedicteerd te worden.

De lopende discussie maakt het razend interessant de stukken die in dat jaar voor *Hollandse Nieuwe* worden geschreven, te screenen op hun potentie. Niet met een achterstandsbril op, en los van de kwaliteit van latere opvoeringen, hebben we voor deze gelegenheid de zeventien eenakters van dat festival gelezen. Aan de hand daarvan ontwikkelen we een staalkaart van thema's die een toevoeging betekenen

Afb. 20.1 Scene uit ‘Toetoep’ van Peter Te Nuyl (foto: Jean van Lingen)

aan, of een kritiek vormen op de heersende, westers-autochtone, thematiek. De betekenis van deze staalkaart - een momentopname, waarbij we *Hollandse Nieuwe* als uitgangspunt nemen maar ook andere voorstellingen betrekken - moet zijn dat de bijdragen niet langer beoordeeld worden op hun sociale of etnische achtergrond, maar op hun bijdrage aan de cultuur en cultuurvernieuwing. We zetten hier zes inhoudelijke vernieuwingen op een rij, die samen een voorlopige staalkaart vormen van wat het multiculturele theater van de late jaren negentig toevoegt aan de Nederlandse podiumpraktijk.

De migrantenervaring

Het afscheid, de reis en de aankomst. En daarna de langzame teleurstelling, de vervreemding, de heimwee, de leegte - bijna elke gemigreerde kunstenaar lijkt vroeg of laat dit verhaal te moeten vertellen. Om dat te doen zoekt hij of zij een balans tussen hoogstpersoonlijke belevenissen en universele elementen die de toeschouwer enig houvast bieden. Want steeds grotere delen van zijn publiek delen zijn achtergrond niet. In de mengeling van vreemd en herkenbaar zit de kunstzinnige meerwaarde van de migrantenervaring.

Vaak is het resultaat geen aantrekkelijke, hybride mix, maar doffe vervreemding. Neem - om even een uitstapje uit het theater te maken - *Jacky* van Brat Ljatifi en

Fow Ping Hu, de enige Nederlandse film die in 2000 voor Cannes wordt geselecteerd. Het is het verhaal van een jonge Chinees die zijn geld verdient als railtender. Zijn familie vindt een bruid voor hem in China. Ze arriveert in Eindhoven, trekt bij hem in en daar zitten ze, twee onbekenden in een flatje. De personages bewegen en spreken nauwelijks. Het gaat de filmers om ‘het ongemak van het moment’, het ongemak van de buitenlander in Nederland. Jacky leeft in het vacuüm tussen twee culturen. Hij combineert dus niet het beste van beide. Zijn leven trekt gestaag voorbij in trage, vaak lang stilstaande beelden. De Chinezen wonen in kale, schone, witte doorzonwoningen en flats. Ze schikken zich zwijgend in de Nederlandse nieuwbouwcultuur zonder er iets aan toe te voegen. Ze staan model voor het stille bestaan dat veel migranten te midden van de Nederlandse samenleving leiden.

De confrontatie

Bij de meeste migranten loopt het verhaal echter niet af in zwijgen en vervreemding. Integendeel. Het geduld raakt op en de botsing met de Hollanders barst los. Of die tussen migranten onderling. Spannend, zeker waar de grenzen van de tolerantie afgetast of overschreden worden. Niet toevallig is juist op het toneel dit genre populair. *Romeo 'n Juliette* van Cosmic brengt - midden in Amsterdam Zuid-Oost - in de zomer van 2000 de clash tussen een Surinaamse en Antilliaanse clan. In *Hollandse Nieuwe* van 1999 breekt de hel los bij de tandarts in het stuk *De wachtkamer* van Mercita Coronel. En een jaar later volgt de eenakter *Kahita of de republiek van het verlangen* van Chazia Mourali. De confrontatie neemt hier een heel verrassende wending. Een ooit gegijzelde blanke dame en haar voormalige gijzelnemer, afkomstig van het imaginaire eiland Kahita, ontmoeten elkaar na 25 jaar weer in de trein. Het is de gegijzelde die de confrontatie aangaat. ‘Tot de nadelen van het reizen met de trein behoort (...) de stank van angstzweet, vermengd met pies en stront als een trein dagen achter elkaar op dezelfde plaats blijft stilstaan.’ Ook de man van Kahita komt, als hij eenmaal van de verbijstering bekomen is, met zíjn pijn. Hij kan niet anders dan zijn koloniale slachtofferschap in de strijd gooien om bij haar begrip te kweken. Als de trein plotseling midden in de wei tot stilstand komt, komen de trauma's opnieuw boven.

In het jongerentoneel ligt de confrontatie voor het grijpen. Een genadeloos voorbeeld van de voortdurende clash in de dynamiek van het alledaagse leven van jongeren is *Wespennest*. Een productie uit 2000 van Theater Zuidplein en het Rotterdams Centrum voor Theater, geregisseerd door de Nederlands-Turkse regisseur Saban Öl. *Wespennest* speelt zich af in een jongerencentrum in een oude stadswijk. De koningin komt op bezoek en dus moet er een ontvangstprogramma in elkaar gezet worden. Samenwerking lijkt onvermijdelijk, maar de meningen liggen mijlen ver uiteen over wat cool, vet en mooi is. De enige uitweg is een knallende botsing: tussen de meiden en de jongens; de Turk en de ‘Suri’; de introverte krachtpatser en het mon-

Afb. 20.2 Scene uit ‘Kahita of de republiek van het verlangen’ van Chazia Mourali (foto: Jean van Lingen)

dige mietje. De jongeren gaan de confrontatie niet uit de weg. Integendeel, door figuurlijk, en soms ook letterlijk, tegen elkaar te botsen houden de jongeren zichzelf en hun maatjes in vorm, swingend en soepel. Hier lijkt men niet bekend te zijn met de oud-Hollandse cultus van vermijden. In *Wespennest* moet je er voor vechten als je getolereerd wilt worden.

Het misverstand, het meningsverschil en de onmogelijke liefde, het hoort er allemaal bij in een multicultiwijk. De witte outsiders weten niet waar ze het over hebben. De burgemeester, de wethouder en de koningin, met hun even kunstmatige en naïeve als abstracte en onnavolgbare ophemeling van de multiculturele samenleving worden met de grond gelijkgemaakt. De scène waarin de koningin al het multi-, inter- of transculturele verheerlijkt, is een lange neus naar deze witte elite. Ondertussen leren jongeren in de gemengde wijken samen te leven omdat ze niet bang zijn om elkaar te pesten, uit te dagen, te versieren, te troosten en lief te hebben.

Geheugenuitbreiding

Met de komst van nieuwe bevolkingsgroepen verandert ook de geschiedenis van Nederland. Er komen herinneringen bij. Enkele types jeugdverhalen zijn diep in de Nederlandse kunst verankerd: de gereformeerde opvoeding, de ontworsteling aan een arbeidersmilieu, een jeugd in Indië, de vader met een oorlogsverleden, de hippieouders. Nu komen daar de verhalen bij van allochtone schrijvers, film- en theatermakers die hun persoonlijke geschiedenis onderzoeken om hun artistieke identiteit een basis te geven. Als zoveel kunstenaars blijven ze in hun eerste werk dicht bij huis: ze verwerven zich een plaats in de wereld, een verhouding tot ouders, geloof en land van herkomst door er hun eigen verhaal over te vertellen, door zichzelf tot hoofdpersoon te promoveren in een geschiedenis waarin ze tot nu toe figuranten waren. De vormgeving van hun herinneringen maakt ze tot kunstenaar. Hun jeugd wordt materiaal in plaats van omgeving: zij verzinnen nu zichzelf, in plaats van door anderen verzonnen te worden. Ze zetten de stap van de privé-ruimte naar de openbare. Het geeft ze de speelruimte waarin ze zich van kind tot kunstenaar kunnen ontwikkelen. En misschien nog het belangrijkst: ze verwerven spreekrecht. Van elke arriverende kunstenaar vraagt de Nederlandse samenleving zijn antecedenten: pas met de juiste combinatie van drama en zelfbespiegeling word je geaccepteerd en serieus genomen.

Met het openbaar maken van deze jeugdverhalen krijgen wij, het publiek dat al zoveel soorten Hollandse kinderjaren op waarde kan schatten, er weer een paar aangereikt die we nog niet kenden. Ook deze herinneringen gaan deel uitmaken van ons collectieve geheugen: de Turkse vader die in de jaren zestig hier kwam werken en zijn gezin later liet overkomen; de opvoeding door een Surinaamse moeder, door haar man met de kinderen alleen gelaten na de oversteek; de jaarlijkse vakanties in Marokko bij de familie die nog in de arme boerengebieden woont; de Iraanse, Joegoslavische of Somalische vlucht voor oorlog en geweld.

Zijn deze nieuwe herinneringen eenmaal ingeburgerd, dan geeft dat ook aan andere kunstenaars meer vrijheid: als het publiek de nieuwe codes en types bij zijn herkenningsrepertoire heeft gevoegd, kan de toneelschrijver, de cabaretier of de filmregisseur ermee gaan spelen. Kleine verwijzingen of varianten zijn dan al

genoeg voor het oproepen van de verraste herkenning waarmee een kunstwerk het publiek aan zich verplicht. Een licht uitdagend spelletje dat al vernuftig wordt uitgevoerd door cabareteske verhalenvertellers als Jetty Mathurin, Jörgen Raymann, Nilgün Yerli en Najib Amhali.

De persoonlijke herinneringen leiden bijna altijd naar vragen die het familiebelang overstijgen. Fatima Jebli Ouazzani ontdekt in haar bekroonde documentaire *Het huis van mijn vader* net zoveel over vaders en dochters in Marokko als Marion Bloem dat eerder op Java heeft gedaan. Nina Jurna gaat in *Louis Doedel* op zoek naar de sporen van haar oud-oom, de Surinaamse vakbondsleider die door de Nederlanders veertig jaar lang aan z'n lot werd overgelaten in een inrichting. Oude, hier nog nauwelijks bekende patronen van godsdienst, onderdrukking en verzet schemeren door de film- en toneelbeelden heen. Worstelingen met de vader in een cultuur die de generatietwist van de jaren zestig niet kende, waar autoriteiten niet worden tegengesproken, waar de aanwezigheid van het geloof met de dag sterker zichtbaar wordt in plaats van zwakker - de allochtone kunstenaars die zulke worstelingen aangaan in hun werk introduceren trauma's en triomfen zoals de Nederlandse kunst ze zich niet kan heugen.

Nieuwe Nederlandse geschiedenis

Bij privé-geschiedenis alleen blijft het niet. Deze kunstenaars voegen ook nieuwe hoofdstukken toe aan de geschiedenis van Nederland en Europa. Met een zekere trots diepen ze vergeten, verzwegen of pijnlijke episodes op die van invloed geweest zijn op de Nederlandse cultuur. Die worden daarmee ook bij de nationale geschiedenis getrokken. Deze hoofdstukken hebben zich niet hier afgespeeld, maar de mensen die erdoor zijn gevormd wonen hier nu wel. De vaderlandse geschiedenis krijgt er een paar nieuwe ijkpunten bij, naast de klassiekers die vanouds de West-Europese geschiedenis bepalen: het Romeinse Rijk, de strijd tussen katholieken en protestanten, de Franse Revolutie, de Verlichting, de industriële revolutie, de twee wereldoorlogen.

De omvang en de wreedheid van de slavernij in de koloniale eeuwen komen aan het licht, dankzij de boeken van Cynthia McLeod of voorstellingen als *John & Joanna* van De Nieuw Amsterdam. Arabische denkers worden van het woestijnstof ontdaan, omdat Nederlandse Marokkanen als Benali, Bouazza en El Haji hun verlichte denkbeelden kennen. Aan de Gouden Eeuw van Rembrandt ging een bloeiperiode van de Moren in Spanje vooraf en ook de Ottomanen leverden met hun wereldrijk een bijdrage aan bouwkunst, muziek en wetenschap in Europa. El Hizjra en Kulsan bezorgen de erfgenamen van deze hoge cultuur een podium in de schouwburgen en theaters van de Randstad. Het metrum en de metaforen van de eeuwenoude Perzische poëzie vinden een vervolg in het werk van de Iraniërs die hier in het Nederlands of het Farsi verder dichten.

Afb. 20.3 Scene uit ‘Dansende vlammen’ van Ali Kouchiry (foto: Jean van Lingen)

Het nieuwste hoofdstuk is de zwarte Amerikaanse popcultuur. De grensvervaging tussen theater, muziek en televisie in het werk van Made in da Shade, Cosmic, Dox en Feri de Geus vertoont er alle sporen van. Natuurlijk heeft de jonge zwarte generatie hier geen directe roots in de cultuur van James Brown en Malcolm X. Maar bij afwezigheid van een eigen populaire traditie in het verzet tegen racisme en onder-

drukking spreekt de stijl van de recente zwarte opstandigheid in Amerika hier sterk aan. Er wordt driftig geleend van de symbolen uit de jaren zestig, de funk en de blaxploitationfilms uit de jaren zeventig, en de huidige cultuur van hiphop en de hoods.

Het gevestigde hedendaagse Nederlandse theater komt voort uit de traditie van het modernisme, en uit de postmoderne breuk daarmee. Shakespeare, de Grieken en de Russen, en later Beckett, Bernhard en Brecht - op het denken van Nederlandse theatermakers is hun werk van beslissende invloed. Het heeft van het Nederlandse theater een hoog ontwikkelde, zij het maatschappelijk gemarginaliseerde kunstvorm gemaakt, waarin de illusie van toneel niet meer zonder ironie wordt gepresenteerd, de acteur en zijn rol naast elkaar op het podium staan, en de autonomie van de zoekende, steeds radicaler en gewelddadiger regisseur de onaantastbare kern van veel grote gezelschappen vormt, terwijl de kleinere het vaak zoeken in een lossere, collectieve vorm.

Blijkbaar is dit een zo diep-Europese, uit naar elkaar verwijzende codes opgetrokken theatercultuur, dat zij geen onmiddellijke invloeden vanuit de omringende maatschappij doorlaat. De multiculturele samenleving is zowel thematisch als fysiek binnen de meeste theaters veel minder aanwezig dan op het plein voor de ingang.

In *Hollandse Nieuwe* 2000 zet het modernisme niet de toon. Niet in de teksten van allochtone auteurs althans. Hier gaan geen oude vormen overboord, hier is geen reflectie op het eigen medium. Naar Nederlandse maatstaven wordt er in veel van deze voorstellingen nog ouderwets in toneel geloofd. Toch zou je, met de nodige speculatie, kunnen zeggen dat hier met vallen en opstaan een nieuwe combinatie van traditie en moderniteit wordt uitgevonden, een combinatie die de fase van de Europese avant-garde vrijwel overslaat.

Veel stukken uit *Hollandse Nieuwe* grenzen aan televisie. De dagelijkse soap, laat op de avond, is al jaren het klapstuk van het festival. Een stuk als *Kut!* van Manoushka Zeegelaar Breeveld is eigenlijk televisie op de planken. Het format en de acteurs roepen onmiddellijke herkenning op, en daar zit ook het plezier van het publiek in. De acteurs kennen de tv-studio vaak beter dan het schouwburgpodium, omdat ze bij de omroepen eerder en beter betaald werk vinden dan bij de toneelgezelschappen. Ze kennen dus ook de wetten van de televisie: de noodzaak om de aandacht van de kijker meteen te grijpen en dan vast te houden van de ene climax naar de volgende cliffhanger.

In Europa geldt al heel lang het dogma van de oorspronkelijkheid. Echte kunst, heet het, doorbreekt regels en laat tradities achter zich. Dat het ware meesterschap zou liggen in de imitatie van de grote voorbeelden is hier al sinds de Verlichting geen wet meer. Maar een grote cultuur als de Ottomaanse zag de geslaagde reproductie van vroegere meesterwerken nog tot in de negentiende eeuw als de hoogste kunst. Ook in de Iraanse poëzie is het variëren op de vereerde voorgangers nog altijd een groot goed. Het lijkt misschien een grote sprong, maar het is een kleine

stap naar de moderne massacultuur, waarin een geslaagde imitatie, nabootsing of parodie vaak al genoeg is om het publiek mee te krijgen. In de bioscoop en op televisie zijn, zowel in de kwaliteitsfilm als het massavermaak, de kleine verschuivingen op een bekende formule vaak het meest effectief. Wat de Oosterse klassieken gemeen hebben met de televisie van nu is dat makers en kijkers de codes van het genre allebei tot in detail kennen; een paar signalen zijn genoeg om de situatie meteen te herkennen, en het meesterschap ligt in de kleine afwijkingen. In de volkomen hedendaagse toneelcultuur van *Hollandse Nieuwe*, waarin oude, vaak van ver hierheen gekomen geschiedenissen vlak naast actuele anekdotes staan, is dat het gemeenschappelijk terrein.

Hybride identiteiten op het podium

Misschien wel de meest wezenlijke inbreng van migranten is de bijdrage aan de hybridisering van het theater. Alida Neslo, sinds 1999 de artistiek leider van DasArts, schetst twee ontwikkelingen die vorm zullen geven aan het theater van de toekomst. Ten eerste zal de horizon van het theater, en van de podiumkunst in het algemeen, zich verbreden door afscheid te nemen van de monolithische canon. De niet-westerse verhalen en visie op kunst zullen penetreren in de Eurocentrische kunst en haar instituties. Ten tweede zal het theater interdisciplinair worden en zich bevrijden van de kunstmatige scheidslijnen die haar afsnijden van dans, zang, spel, multimedia en andere uitingen van de menselijke sociale dynamiek. Het resultaat van dit tweedelige proces benoemen we hier als hybride theater. Hybriditeit staat met andere woorden voor interdisciplinaire en interculturele podiumkunst.

Het interdisciplinaire en interculturele theater zal in de eenentwintigste eeuw steeds meer terrein winnen. Waarom? De oorzaak is met één woord te duiden: mobiliteit. Deze mobiliteit is op twee manieren zichtbaar. Ten eerste er is sprake van een toenemende mobiliteit van beelden, klanken en kennis door digitalisering. Informatietechnologie en digitalisering van de samenleving zorgen er voor dat de jonge generatie denkt en handelt vanuit een multimedia perspectief. Een wereld van knippen en plakken: het bij elkaar voegen van beeld, geluid en visuele effecten die oorspronkelijk niet bij elkaar horen. De jonge generatie leert te denken en handelen in mengvormen.

Ten tweede is er sprake van een toenemende mogelijkheid van menselijke mobiliteit, meer en goedkopere transfers, om van A naar B te reizen. Er is door de economische globalisering ook een toenemende noodzaak voor menselijke mobiliteit. Die veroorzaakt intenser en intiemer contact tussen identiteiten en culturen. Nieuwsgierigheid naar en empathie voor de culturele canon van de ander wordt hierdoor breder verspreid. Denken en handelen in mengvormen en een open houding ten opzichte van het culturele referentiekader van de *ander* vormen samen de culturele

habitat (in Pierre Bourdieu's termen) die het ontstaan van hybride kunst tot gevolg heeft.

Een snelle scan van het theateraanbod aan het eind van de twintigste eeuw leert ons dat beide voorwaarden voor het realiseren van hybride theater al aanwezig zijn. Laten we eerst kijken naar het interdisciplinaire theater. Deze theatervorm is typerend voor de meest succesvolle regisseurs aan het einde van de eeuw: Ivo van Hove, Guy Cassiers en Dirk Tanghe - waarbij het een interessant terzijde is waarom het juist drie artistieke migranten uit België zijn die in Nederland het theaterspectrum zo radicaal uitbreiden. Alledrie verpersoonlijken zij, op heel verschillende manieren, het interdisciplinaire theater. In *India Song* (1999) bijvoorbeeld destilleert Van Hove de tekst uit het spel. De tekst, poëtisch voorgedragen, is opgenomen op tape, en klinkt uit ronddraaiende boxen, terwijl de spelers de scènes zwijgend en met een minimum aan beweging neer zetten. Hij ontleedt de elementen van het theater en maakt de intrinsieke interdisciplinariteit van toneel zichtbaar.

Een jaar daarvoor laat Dirk Tanghe een heel ander gezicht van het interdisciplinaire theater zien. Zijn uitvoering van Brechts *Burgermans Bruiloft* is een kruising tussen circus en late night show, carnaval en cabaret. De spelers komen naar voren om in rap tempo een stroom van onsamenhangende verhalen in de microfoon te vertellen. Of ze staan op de achtergrond de meest onmogelijke acrobatiek te vertonen. Het is een geweld aan tekst, slapstick, dans en herrie. Interdisciplinair theater staat in Tanghes uitwerking van de *Burgermans Bruiloft* voor het chaotische van de werkelijkheid.

Bij Guy Cassiers ligt het accent niet zozeer op het binnenbrengen of herontdekken van andere bestaande, klassieke disciplines in theater. Hij integreert de nieuwere disciplines in zijn werk. Het accent ligt bij hem vooral op het samenvoegen van licht- en schaduweffecten, camera's, video en diabeelden op het toneel. In *Wespenfabriek* (2000) spelen de dialogen tussen de toneelwerkelijkheid en het beeldscherm. De ene acteur is op video opgenomen en de andere staat op het podium. Camera's vergroten de wespen, die in een potje op de toneelvloer staan, tot de reuzen die de achtergrond van het verhaal bepalen. Interdisciplinariteit is in Cassiers versie vooral het inbrengen van nieuwe dimensies die nieuwe media in het menselijk leven brengen.

Deze regisseurs zijn stuk voor stuk pioniers in het Nederlandse maar ook in het internationale theater. Ze zijn in staat om de grenzen te verleggen van wat en hoe theater behoort te zijn. In die zin geven zij een goed voorbeeld van wat in Neslo's termen het theater van de toekomst moet inhouden. Wat in hun werk echter fundamenteel ontbreekt is de inbreng van nieuwe en niet-westerse verhalen en identiteiten, de nieuwe diaspora is onzichtbaar. In die zin zijn ze vervreemd van hun eigen tijd en de steden waar ze hun theater huisvesten: Amsterdam, Rotterdam en Utrecht. Juist in deze steden en in andere Europese metropolen, is etnische diversiteit gezichtsbepalend. Toch ontbreken in hun stukken vragen over identiteit, culturele conflicten, ontmoetingen en menging van waarden en leefstijlen.

Het is dan ook niet in de hoogste regionen van de theaterwereld maar juist in de marge waar het interculturele aspect van hybride theater te vinden is. Vooral geïmmigreerde theatermakers staan aan de bron van deze stroming. Omdat ze behalve de westerse canon en kunstconventies en tradities ook andere culturele referenties hebben. Hierdoor kunnen ze zich op een breder spectrum van verhalen en klassiekers richten. Het technisch niveau van hun theater is vaak niet erg hoog, simpelweg omdat zij zich vaak in een grijs gebied tussen amateur- en professioneel theater bevinden.

Rien de Rien

We kunnen dan ook niet anders dan concluderen dat de hoofdelementen van het hybride theater er zijn, maar dat de synthese nog nauwelijks is ontstaan. *Rien de Rien* van het Vlaams-Nederlandse dansgezelschap Les Ballets C. de la B (2000-2001), vormt hier een uitzondering op. Regisseur-choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui lijkt in staat om de digitale en multiculturele verwarring van onze tijd tot esthetiek te verheffen. En daarom verdient deze voorstelling, tot slot van dit hoofdstuk, de nodige aandacht. De mise-en-scène van *Rien de Rien* doet aan de binnenplaats van een moskee denken. Arabische tekens staan immens groot op de muur en de houten vloer is omringd door felrode Perzische tapijten. Drie mannen, bebaard en traditioneel gekleed, maken bewegingen die een islamitisch gebed voorstellen. Dan komen twee vrouwen op het podium, de één blank met donker haar, de ander zwart en met een blonde suikerspinpruik. Met een vet opgezet Amerikaans accent vertellen ze een langdradig verhaal over hun reis naar de Oriënt. Ze vertellen over de rare en achterlijke gewoontes van ‘die arme mensen daar’. Ondertussen is het gebed overgegaan in een waanzinnige vloerdans waarbij de drie mannen, halfliggend, over het podium glijden. De voorstelling is begonnen: zwijgend spel, zang, tango, klassiek ballet, jazzballet en breakdance wisselen elkaar af. Op vele momenten vervagen de grenzen tussen dans en spel, zang en gesproken tekst.

Niet alleen de bekwaamheid van de dansers en de pracht van de muziek en de bewegingscompositie is betoverend, ook de gedaanteveranderingen van de spelers doen de toeschouwer voortdurend in zijn handen knijpen. De zwarte Amerikaanse wordt halverwege een jazz-zangeres, dan weer een zwarte Eva ontdaan van alles. Ten slotte eindigt ze als een zingende Swahili vrouw, gewikkeld in een eenvoudige stof. Een bebaarde man, die in het begin biddend op het toneel staat, komt halverwege als travestiet te voorschijn. Geconfronteerd met de afkeurende gebaren van zijn moeder, verandert hij weer in een vandaal, en reageert zich af op de ander. Hij bespuit de muren van de moskee met de tekst ‘Vlaams A.U.B!’ Het uitroepteken van zijn tekst komt niet op de muur maar op de rug van een van zijn (ex-)moslimkameraden terecht. Als die zich weer omdraait zien we zijn bloedende borstkas. Bloedend danst hij het laatste kwartier van de voorstelling uit, in een duistere zone tussen leven en dood, voortdurend pendelend tussen inslapen en ontwaken.

Het zijn verwarrende beelden die tegelijkertijd de bestaande begrenzingen in de podiumkunst zichtbaar maken en er vraagtekens bij zetten. De soepele overgang van de ene gedaante naar de andere en de rijmende samenkomst van spel, dans en zang zaait verwarring bij wie een hokjesgeest heeft. Wie het personage is en wat zijn kunstdiscipline behelst, lijken onmogelijke vragen. In plaats van een spiegel houdt de regisseur ons een toverdoos voor. Het publiek buigt zich over de doos en bewondert die ademloos. Langzamerhand worden we er van doordrongen dat het ons leven is dat zich op het podium afspeelt. De duizelingwekkende poppen, die zingende, dansende en pratende wezens met afwisselende gedaantes en in elkaar verweven identiteiten zijn wij.

Rien de Rien blijft niet steken bij het vertellen over of herdefiniëren van de identiteit van de migrant of die van de westerling. Het neemt ook geen genoegen met het tentoonstellen van het conflict of het verleidingsspel tussen twee culturen. Wat de voorstelling wil uitbeelden is de tijdgeest en niet een bepaalde doelgroep. De al op gang gekomen toekomst van de Randstad van Nederland, maar ook die van andere Europese metropolen, staat hier in zijn meest naakte vorm op het podium. Want de metamorfose van de westerse metropolen houdt niet op bij de aanwezigheid van de ander. Het wordt steeds moeilijker uit te maken wie wat is, er ontstaan allerlei nieuwe categorieën. Gemengde echtparen en hun kinderen ontwikkelen nieuwe culturele deugden en gewoontes. De opkomst van het androgyne maakt het onderscheid tussen man en vrouw soms onbruikbaar. Een land waarvan volgens de statistieken het percentage religieuzen almaar daalt, barst van de spirituele centra. Werelden die ooit lijnrecht tegenover elkaar stonden, beginnen elkaar te raken. Meisjes met hoofddoekjes dragen hele strakke broeken en flirten met Hollandse jongens die met een stoer Marokkaans accent indruk proberen te maken. Verwarrende tijden.

Dit alles gebeurt op dit moment, hier voor onze ogen. We zijn toeschouwers en spelers tegelijkertijd. De kunst die met dit tijdsbesef weet te woekeren en dit levensgevoel om kan toveren tot een spannend stuk, zaait verwarring en biedt troost tegelijk. Verwarrend omdat het nog eens benadrukt in wat voor moeilijk te duiden zone we zijn beland. Troostend omdat het de schoonheid toont van de huidige hybriditeit.

Chris Keulemans, *Shervin Nekuee en Bart Top*

14 maart 2001. Schrijven tussen twee culturen wordt het thema van de Boekenweek.
21. Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland

14 maart 2001, een half jaar voor de aanslag op het WTC in New York, opende de Nederlandse Boekenweek onder het thema: ‘Het land van herkomst - schrijven tussen twee culturen’. Voor het eerst in de 66-jarige geschiedenis van dit jaarlijks terugkerende literaire evenement werd ter gelegenheid van dat specifieke thema, het traditionele Boeken weekgeschenk geschreven door een niet-Nederlandstalige auteur: de beroemde en beruchte Salman Rushdie. Hoewel weinig literatuurcritici en auteurs twijfelden aan de literaire merites van Rushdie, werd de keuze van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) opmerkelijk gevonden. Moest de CPNB niet juist de belangen van Nederlandse auteurs en uitgeverijgen bevorderen? Toch was het, zoals we hieronder zullen laten zien, niet het onorthodoxe Boekenweekgeschenk dat de gemoederen van literair Nederland uiteindelijk het meest zou gaan bezighouden. Veeleer verweet men de stichting CPNB dat de keuze om literair werk van zogenaamde allochtone auteurs in de schijnwerpers te zetten niet literair was gemotiveerd, maar eerder door een combinatie van commerciële en politieke motieven werd ingegeven.

Het debat dat zich in de maanden rondom de Boekenweek ontspon, kan worden gelezen als de zoveelste manifestatie van een gedurende de hele twintigste eeuw op allerlei niveaus en in allerlei kringen gevoerde discussie over de vraag wat literatuur is en wie in de beantwoording van die vraag een gezaghebbende stem hebben. De Boekenweek van 2001 werd het toneel van een heftig literatuurpolitiek debat waarin de zuiverheid en de autonomie van de literatuur op het spel stonden. Zo kregen, terugkijkend, de eerder begonnen heftige discussies over Nederland als multiculturele samenleving hun weerklank in het literaire domein. Het Boekenweekthema - schrijven tussen twee culturen - werd door sommigen aangegrepen om de nauwe verwevenheid van literatuur en maatschappij te laten zien, terwijl anderen meenden dat de waarde van de Boekenweek als literaire manifestatie aan inflatie onderhevig was. Door de keuze voor een in het literair-modernistische discours irrelevante

notie als de afkomst van de schrijver, zou worden ontkend waar het in de literatuur om gaat. Juist de Boekenweek die toch bedoeld is om de literatuur te bevorderen, moet niet worden gebruikt om aan literatuur vreemde verbanden te propageren.

Misschien is sinds het begin van de twintigste eeuw wel de belangrijkste letterkundige vraag wat de zo hevig bevochten vrijheid en autonomie van de literatuur betekenen. Betekenen zij afzijdigheid van het bredere politieke, sociale en culturele milieu? Of geven zij, door niet gebonden te zijn aan allerlei gevestigde belangen en instituties, juist de mogelijkheid iets over dat politieke, sociale en culturele milieu te zeggen wat in andere domeinen veel moeilijker kan worden gezegd? En - net zo belangrijk - voor wie gelden die vrijheid en autonomie eigenlijk? Meer dan de primaire literaire productie betreffen deze vragen de literatuurkritiek en in brede zin de gehele receptie en bemiddeling van literatuur. Het staat schrijvers en dichters immers vrij om wat dan ook te zeggen en te schrijven. Dat zij daarbij soms als grof, beledigend, racistisch, of als anderszins a- en immoreel worden ervaren, is voor voorstanders van een vrije, ongecensureerde literatuur een bewijs van hun gelijk. Kunst en literatuur zijn bij uitstek de domeinen waarin het onwettig geweld evenals het utopisch ideaal moeten kunnen worden verwoord. Of er hier dan sprake is van pacificatie, repressieve tolerantie of kanalisering, dan wel van een voorafschaduwing van de toekomstige samenleving, van een toekomstige psychische en sociale constellatie, laten we hier in het midden. Nog steeds zijn de vrijheid en autonomie van de kunst en de literatuur in onze maatschappij breed geaccepteerd, wat overigens niet betekent dat zij niet steeds moet worden bevochten.[1]

Veel pregnanter is de vraag wat de vrijheid en autonomie van de literatuur impliceren voor al die personen, instanties en organisaties die zich met de bemiddeling van literatuur bezighouden. Is de bemiddeling van literatuur even vrij en autonoom als de literatuur zelf? Het zal duidelijk zijn dat deze vraag lastiger te beantwoorden is. Er bestaan veel verschillende vormen van bemiddeling en de financieringsstructuur voor al die vormen is niet gelijk. Er zijn private ondernemingen die zich met de bemiddeling bezighouden, zoals kranten en andere media, maar er zijn ook met publieke middelen gefinancierde literatuurbemiddelaars, zoals het literatuuronderwijs en literatuuronderzoek. Maar ondanks deze verschillende financieringsstructuren lijkt de bemiddeling van de literatuur toch nog een min of meer gedeeld referentiekader te hebben, wat juist de discussie rondom het Boekenweekthema in 2001 laat zien. Gezaghebbende literatuurcritici in dag- en weekbladen blijken de belangrijkste verdedigers van een, ten opzichte van de commercie en de alledaagse politieke verhoudingen, vrije literatuur. Het Boekenweekthema werd door velen van hen gezien als een publiciteitsstunt van de uitgeverijen. Om hun verkoopcijfers op peil te houden zouden die aansluiten bij de waan van de dag.

Boekwetenschapper Lisa Kuitert merkt in haar essay ‘Vleugelspelers’ op dat de Boekenweek hierom draait: ‘Er zit geen enkele idealistische of emancipatorische bedoeling achter deze actieweek: het gaat erom meer mensen tot het *kopen* van

meer boeken te bewegen, desnoods onder bedreiging van een cadeau!' (Kuitert 2001, 6) Anderen zagen het in de schijnwerpers zetten van allochtone schrijvers als een hype: de verveelde en verwende Nederlanders hadden in hun grenzeloze behoefte aan echtheid, aan werkelijkheid, de allochtone schrijvers en schrijfsters nodig om hen eraan te herinneren dat er een leven is aan gene zijde van het tot Intratuin geworden Nederland.

In dit hoofdstuk proberen we het debat rond de Boekenweek van 2001 terug te halen: we gaan eerst naar de Stichting CPNB en haar directeur Henk Kraima, om te zien wat hij destijds heeft gezegd over de keuze van het twee culturenthema. We laten zien wat de allochtone schrijvers die even in het centrum van de belangstelling stonden van het thema vonden, om daarna de stemmen die uit de geledingen van de gevestigde Nederlandse literatuurkritiek kwamen op te vangen. We besluiten onze kleine geschiedenis met een poging die te duiden in een bredere context - post-Fortuyn, post-nine-eleven - waar een andere houding ten opzichte van migratie en migranten is ontstaan, in ieder geval in de publieke media. We doen een poging het kritisch potentieel van de moderne literatuurbeschouwing in te zetten en zo te komen tot een bemiddeling van literatuur die het dilemma van het terugvoeren van literaire werken op identiteit enerzijds en het ontkennen van verschil en differentiatie door sociale afkomst anderzijds, weet te overstijgen.

De Stichting CPNB: organisatie met een januskop

'Nederland wordt meer en meer een multiculturele samenleving. Nederland krijgt dus ook steeds meer multiculturele schrijvers.' Met deze woorden introduceerde de CPNB het thema van de Boekenweek 2001 bij de Nederlandse winkeliers. Van 14 tot en met 24 maart zou de wereld van het boek in het teken staan van 'Het land van herkomst - schrijven tussen twee culturen'. Henk Kraima, directeur van de CPNB, legde uit dat er geen zwaarwichtige onderzoeken aan de vaststelling van het thema vooraf waren gegaan:

> Als je in de gaten houdt wat voor soort boeken er verschijnen, dienen mogelijke onderwerpen zich vanzelf aan. In het midden van de jaren negentig werd het mode om auteurs met een exotische naam uit te geven. Iedere uitgeverij moest er één hebben. In de bladen werden daar hele artikelen over vol geschreven, maar los van hun culturele achtergrond hadden die schrijvers eigenlijk niet veel te bieden. Tot een paar jaar later ineens de kwaliteit kwam bovendrijven. Schrijvers als Abdelkader Benali en Hafid Bouazza mengden zich in het literaire debat, Kader Abdolah kreeg een eigen rubriek in *de Volkskrant*. Als je naar de Nederlandse literatuur van de afgelopen tien jaar kijkt, dan denk ik dat de multiculturele auteurs voor de belangrijkste verandering hebben gezorgd (Breure 2002).[2]

Vond Kraima hierin een aanleiding om het multiculturele schrijven als een literaire trend op te vatten, een trend waarmee een groot publiek aan te spreken was? Kraima reageerde ambivalent op deze veronderstelling:

> Ja en nee. Mensen die de literatuur volgen hadden duidelijk al belangstelling voor het onderwerp, met name de voorhoede in de grote steden. Maar we hadden de indruk dat het verder amper leefde. Wat dat betreft zijn wij een organisatie met een januskop. Aan een kant is de CPNB er op uit de omzet in de boekenbranche te verhogen door aan te sluiten bij de voorkeuren van het lezerspubliek, maar anderzijds proberen we mensen ook te interesseren voor minder gangbare literatuur. Dit thema zat er tussenin (Breure 2002).

Kraima vatte multiculturaliteit overigens op in de ruimste zin van het woord. Op een persconferentie in februari 2001 benadrukte hij dat de Boekenweek niet alleen draaide om literatuur die geschreven is door vluchtelingen of door de zonen en dochters van gastarbeiders:

> We willen het ook hebben over de literatuur waarin de cultuurverschillen met de voormalige koloniën van Nederland de rode draad zijn. (...) Over de literatuur die voortvloeit uit de emigratie van Nederlanders. (...) Over de veranderingen die door de invloed van andere culturen ontstaan in andere westerse taalgebieden (Kraima 2001).

Hoewel de CPNB door de brede invulling van het 'schrijven tussen twee culturen' zowel opsluiting als uitsluiting wist te vermijden, bleek het Boekenweekthema een gevoelige snaar te raken.

Het Boekenweekgeschenk: een rode loper voor Rushdie

Als de Stichting CPNB op 17 april 2000 bekend maakt dat Salman Rushdie het Boekenweekgeschenk van 2001 zal schrijven, worden de messen geslepen. Schrijver en essayist Graa Boomsma, voorzitter van de Nederlandse Vereniging voor Letterkundigen, betoont zich onmiddellijk enthousiast. De keuze voor Rushdie, multicultureel auteur in optima forma, moet volgens Boomsma als een gebaar van internationale solidariteit worden gezien. De fatwa die in 1989 tegen de Brits-Indiase auteur is uitgevaardigd, is dan immers nog steeds niet opgeheven. Bovendien, zo vermoedt Boomsma, zal een Boekenweekgeschenk van Rushdie de Nederlandse letteren in positieve zin stimuleren (De Klerck 2000).

Uit andere delen van de literaire wereld komen minder enthousiaste reacties: verbazing en verbolgenheid wisselen elkaar af. Een steeds terugkerende opmerking is dat de CPNB de multiculturele schrijvers in eigen land zou passeren. De dichter

Arie van den Berg bijvoorbeeld, voorzitter van de Vereniging voor Schrijvers en Vertalers, zegt: ‘Als je thema multicultureel is, waarom vraag je dan niet Abdelkader Benali, Kader Abdolah, Moses Isegawa?’ (De Klerck 2000). Van de drie genoemde auteurs is het de Marokkaans-Nederlandse Benali die het hier volmondig mee eens is:

> Salman Rushdie is een groot schrijver, één van mijn favorieten. Ik ken vele regels van hem uit het hoofd. Maar toch is het een gemiste kans. Nederland kent toch genoeg allochtone schrijvers van goede kwaliteit die dat Boekenweekgeschenk ook hadden kunnen schrijven (Bakker 2000).

Journalist Hans Werkman wijst niet zonder verontwaardiging op het feit dat de N van CPNB voor ‘Nederlandse’ staat. Hij sluit daarmee aan bij Reintje Gianotten, adjunct-directeur van het Literair Produktie-en Vertalingenfonds, die eveneens van mening is dat het tijdens de Boekenweek om de promotie van het ‘Nederlandse boek’ hoort te gaan (Werkman 2000).

Ook de uitgeverswereld laat zich niet onbetuigd. Op 20 april 2000 geeft De Geus samen met Van Gennep en Vassallucci een verklaring uit waarin de drie uitgeverijen uiting geven aan hun ongenoegen:

> Waarom moet uitgerekend bij de keuze van dit thema afgeweken worden van de gewoonte om een Nederlandstalige auteur het geschenk te laten schrijven? Het heeft er de schijn van dat de CPNB niet af heeft willen wijken van haar ongeschreven wet om aan een auteur van een van de grote uitgeversconcerns het Boekenweekgeschenk te gunnen. De keuze van de buitenlandse Salman Rushdie als auteur van het Boekenweekgeschenk verdoezelt het ontbreken van een ‘multicultureel’ beleid bij deze uitgeverijen.[3]

Voor de goede verstaander: bij de drie ondertekenaars zit het met dat beleid blijkbaar wél goed. Met name De Geus en Vassallucci profileren zich graag als kleine uitgeverijen die de nieuwe Nederlandse literatuur een ruime plaats toebedelen.[4]

CPNB-directeur Henk Kraima ontkent dat de CPNB eropuit is de grote uitgeversconcerns te bevoordelen: ‘Wij kiezen auteurs vanwege hun geschiktheid, niet vanwege het aandelenbezit van hun uitgever’.[5] De gedachte dat Nederlandse migrantenauteurs voorrang verdienen, wordt eveneens van de hand gewezen:

> Is het eigen volk eerst, of eigen taal eerst? Hugo Claus heeft ook een Boekenweekgeschenk geschreven. Claus is een buitenlander. Ja, maar hij schrijft in onze taal, zegt men dan. De CPNB is er ook voor het in het Nederlands vertaalde buitenlandse boek (Bakker 2000).

Kraima gaat er vanuit dat literatuur steeds meer een internationale aangelegenheid aan het worden is:

> Als we de ontwikkelingen willen volgen, dan ontkomen we er niet aan om af en toe een buitenlandse auteur uit te nodigen als schrijver van het Boekenweekgeschenk. Daar kun je over van mening verschillen, maar voor ons is dat evident. Salman Rushdie stond al een tijd lang hoog genoteerd op ons lijstje van buitenlandse auteurs en op een bepaald moment deed zich de mogelijkheid voor om hem te contracteren. Nou, zeiden wij, zegt u maar in welk jaar, meneer Rushdie. Dat werd 2001. Je moet je voorstellen dat we met Harry Mulisch, die een jaar eerder het Boekenweekgeschenk schreef, wel tien jaar bezig zijn geweest voordat het zover was (Breure 2002).

Afgaande op de woorden van Kraima moet de N van CPNB dus ruimer worden opgevat: vertaalde boeken zijn ook Nederlandse boeken. De literaire wereld is echter niet onder de indruk van dit argument. Waarom zegt Kraima niet gewoon dat een Boekenweekgeschenk van Rushdie meer kopers naar de winkel lokt dan een publicatie van Benali, Abdolah of Isegawa? Of de CPNB het wil toegeven of niet, het heeft er alle schijn van dat commerciële overwegingen in de bemiddeling van literatuur een steeds belangrijker plaats innemen.[6] Sjoerd de Jong, redacteur van *NRC Handelsblad*, vindt dat de CPNB veel te ver gaat in haar pragmatische opstelling. Volgens hem profileert de stichting zich met de keus voor Rushdie als een organisatie die ‘een exponent wil zijn van een mondiale bestsellercultuur’ en staat te trappelen ‘om zich te voegen in de wereld van het literaire flitskapitaal’ (De Jong, 2000). In zijn column *McBoek* schetst hij een internationale uitgeverswereld waarin professionalisering en globalisering het boek reduceren tot mondiale handelswaar. De omstandigheid dat de CPNB eerst Rushdie als geschenkschrijver heeft aangezocht en daarna pas het thema van de Boekenweek bepaalde, is voor De Jong een teken aan de wand. ‘Een aanpak die getuigt van een zeer plooibare Hollywood-mentaliteit: eerst kopen we de ster, en daarna rollen we de meest geschikte rode loper voor hem uit’ (De Jong 2000).

Wat uit bovenstaande discussie duidelijk wordt is dat propaganda van het Nederlandstalige *boek* iets anders is dan propaganda van de Nederlandstalige *literatuur*. Vanuit een literair perspectief bezien is het begrijpelijk dat betrokkenen uit de schrijverswereld, zowel autochtoon als allochtoon, zich door de keuze voor Rushdie naar het tweede plan verwezen voelen. De multiculturele schrijver van kaliber moet blijkbaar buiten de landsgrenzen worden gezocht, waardoor migrantenauteurs van eigen bodem als het ware onzichtbaar worden gemaakt.

Toch is er met deze redenering iets merkwaardigs aan de hand, juist in het kader van de multiculturele thematiek van de Boekenweek. Multiculturaliteit brengt landsgrenzen aan het schuiven, waardoor er van een ‘eigen bodem’ weinig over blijft. Migrantenschrijvers zijn per definitie transnationaal georiënteerd. Ze grazen op verschillende gronden en trekken onbezwaard verder als ze vermoeden dat het

gras aan de andere kant van de heuvel groener is. Schrijver Herman Stevens merkt niet zonder sarcasme op dat er in Nederland sprake is van multicultureel chauvinisme. Een buitenlandse auteur als schrijver van het Boekenweekgeschenk? ‘Zo multicultureel had het nu ook weer niet gehoeven’ (Stevens 2000). Op die manier bezien zit Henk Kraima er met zijn cynische uitlating over ‘eigen volk eerst’ niet helemaal naast. Multicultureel schrijverschap oké, maar als het even kan wel binnen de lijntjes van het Hollandse polderlandschap! Het is in dit verband veelzeggend dat Moses Isegawa, zelf verschillende keren genoemd als mogelijke schrijver van een Boekenweekgeschenk, geen enkel probleem heeft met de keuze van de CPNB. Volgens Isegawa zijn er maar weinig schrijvers die met Rushdie vergeleken kunnen worden, laat staan dat hij zelf in diens schaduw zou durven staan. Maar Isegawa, die zelf in het Engels schrijft, heeft zijn migrantenhart dan ook nadrukkelijk niet aan de Nederlandse literatuur verpand.

De poëtica van de migrantenauteurs

Op 12 maart 2001, een dag voor het Boekenbal, dat in dat jaar werd omgedoopt tot Multikleuren Kashba Bal, verklaart Abdelkader Benali tijdens een discussiebijeenkomst in de Rode Hoed in Amsterdam dat het Boekenweekthema ‘kortsluiting in zijn hoofd’ veroorzaakt. Het etiket ‘allochtone schrijver’ getuigt volgens hem niet van respect, ook niet wanneer dat etiket tot een voorkeursbehandeling leidt. Zijn collega's Sevtap Baycili, van oorsprong Turks, en Yasmine Allas, afkomstig uit Somalië, zetten die gedachte in felle bewoordingen kracht bij. Allas noemt het woord ‘allochtoon’ zelfs een ‘smet op haar huid’.[7] De bijeenkomst in de Rode Hoed ontlokt *Trouw*-columnist Sylvain Ephimenco een verontwaardigde tegenreactie:

> Hallo, hallo, lieve verwende jochies en meissies. (...) Wat is er tegen het A-woord? (...) Jullie komen net kijken als een bende-spuit-elf en beginnen als vandalen de mooie tent die men voor jullie heeft opgezet te verbouwen. Zinloze geweldenaars! (Ephimenco 2001, 13)

De smetvrees van Yasmine Allas is echter niet helemaal onbegrijpelijk. In het literair-modernistisch discours van de literatuurkritiek is afkomst en identiteit geen relevante kritische categorie en het predikaat allochtoons schrijver dus geen aanbeveling. De schrijvers met een allochtoonse achtergrond beseffen dit terdege, vandaar ook de kortsluiting die het thema in hun hoofd veroorzaakt. Als rechtgeaarde Nederlanders vragen zij om beoordeling van hun werk op dezelfde gronden als die waarop alle literatuur wordt beoordeeld.

Het mag dan ook geen verbazing wekken dat de ‘nieuwe’ Nederlandse schrijvers zich in het debat roeren. Abdelkader Benali toont zijn visie op het thema door in de bundel *Belofte aan de wereld*, die De Geus in samenwerking met Novib uitgeeft, het

thema schrijven tussen twee culturen een geheel andere draai te geven. In *Belofte aan de wereld* schrijven dertien auteurs over 'kindertijd'. Een citaat uit zijn inleiding:

> Sommigen van deze schrijvers schrijven in hun moedertaal in een land waarin hun moedertaal niet door de meerderheid van de bevolking gesproken wordt. Sommigen van de schrijvers schrijven in het Nederlands in Nederland, een land waar ze oorspronkelijk niet vandaan komen. Sommige schrijvers schrijven in hun moedertaal in hun moederland. (...) De bloemlezer heeft er zelf niet op gelet (Benali 2001, 12 en 13).

Benali geeft hier te kennen dat hij het verschil tussen allochtone en autochtone auteurs niet van belang vindt. En dat geldt zijns inziens ook voor het Boekenweekthema:

> Ooit zei een jonge Marokkaanse actrice tegen een jonge Nederlandse student op het hoogtepunt van een hoogoplopende discussie over identiteit, afkomst en lotsbestemming (...): 'Zie je die plantenbak daar, steek daar je kop in en ga daar je wortels zoeken.' Misschien kan de volgende Boekenweek over schrijven tussen twee plantenbakken gaan (Benali 2001, 13).

Abdelkader Benali ziet het kind als metafoor voor de mens tussen twee culturen: wat hem betreft verdient alleen de kindertijd het predikaat 'land van herkomst'. In die gedachte staat hij niet alleen. Hafid Bouazza lijkt er grosso modo hetzelfde over te denken. In *Een beer in bontjas*, het Boekenweekessay van de CPNB, beschrijft hij hoe hij vanuit het land van de kindertijd naar het rijk van de verbeelding migreert, een verplaatsing die weinig van doen heeft met het overschrijden van aardrijkskundige grenzen (Bouazza 2001). Volgens Bouazza is het verkeerd om schrijvende migranten vast te pinnen op hun achtergrond. Als N.S.M.A.N.N. ('Nederlandse Schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit') weet hij uit eigen ervaring welke beperkingen dat met zich meebrengt!

Tegen het decor van een fictief boekenbal gaat Hafid Bouazza in *Een beer in bontjas* op zoek naar zijn wortels, zijn literaire wortels wel te verstaan, en komt al spoedig uit bij zijn vroege jeugdjaren in Marokko.[8] De kindertijd is als de grot van Ali Baba, stelt Bouazza: hier vinden schrijvers de schatten die ze naderhand tot literatuur omvormen. Zelf ontdekt hij het toverwoord dat toegang tot de grot verschaft pas in Nederland: op elfjarige leeftijd schrijft de kleine Hafid zijn eerste verhaal op de zolder van het ouderlijk huis in Arkel. In het Nederlands. Wat volgt is een strooptocht door het rovershol van de wereldliteratuur, waar stelen en plunderen van oudsher tot de goede gang van zaken behoort. En passant haalt Bouazza een aantal jeugdherinneringen op die hij in kleurrijke bewoordingen aan de lezer opdist. Zo is er de koranschool in het Marokkaanse dorpje Bertollo, waar Hafid op leitjes schrijft die zijn vader, gastarbeider in Nederland, voor hem heeft meegebracht. Net als de

blauwe Fiat, die in een hoek van de patio staat te branden in de zon. Aan het eind van *Een beer in bontjas* wijst de schrijver er op dat de verhalen die zich in Marokko afspelen ‘niet zijn opgedaan in het land van herkomst, maar in het land van vestiging’ (Bouazza 2001, 52). Verbeelding, dat is waarom het gaat; de stof waarvan dromen worden gemaakt, kan overal worden verzameld en is niet het onderscheidend kenmerk. Bouazza onderstreept zijn visie nog eens door op te merken dat hij zijn inspiratie niet haalde uit een Arabische versie van *Duizend-en-één-nacht*, maar uit een Europese bewerking.

Een beer in bontjas is een pleidooi voor de verbeelding. Bouazza speelt met de grens tussen fictie en werkelijkheid, hangt de exoot uit, ontkracht dat weer listig, en trekt ondertussen alle taalregisters open. ‘Een schrijver bepaalt in de literatuur niet zijn maatschappelijke, maar zijn artistieke positie’, merkt hij stellig op (Bouazza 2001, 32). Die artistieke positie heeft in dit geval een duidelijk postmodern karakter: literaire teksten verwijzen niet naar de werkelijkheid maar naar elkaar, en leggen zo het tekstuele en conventionele karakter van onze werkelijkheid bloot. Bouazza's kritische houding ten opzichte van het Boekenweekthema, leidt ertoe dat journalisten zich afvragen waarom hij zich ervoor geleend heeft het Boekenweekessay te schrijven. Heel eerlijk antwoordt hij dat hij zich uiteraard vereerd voelde, en, zegt hij, de opdracht stelde hem in de gelegenheid zijn standpunt omtrent zijn eigen schrijverschap te bepalen (Moerman 2001).

Fouad Laroui, eveneens N.S.M.A.N.N., schrijft ook een Boekenweekessay. Niet in opdracht van de Stichting CPNB, maar voor zijn eigen uitgever, G.A. van Oorschot. Anders dan Bouazza heeft Laroui er geen bezwaren tegen om zich als schrijvende migrant te afficheren. ‘Het is goed dat wij allochtonen tijdens de Boekenweek als groep zijn voorgesteld, want dat geeft ons de kans ons aan het grote publiek te presenteren’, zegt hij in een vraaggesprek met *Trouw* (Blom 2001). Die houding klinkt door in de titel van Laroui's essay: ‘Vreemdeling: aangenaam’ (Laroui 2001a). Puttend uit eigen ervaring - hij woonde behalve in Marokko en Nederland ook in Frankrijk en Engeland - verkent de schrijver verschillende vormen van vreemdelingschap en stuit daarbij al snel op de taal. Voor Laroui is het beheersen van een taal niet zonder meer een zegen, integendeel, zodra je een taal door en door kent, willen de woorden niet meer enkelvoudig zijn, willen ze niet meer alleen komen. Alles raakt met alles verbonden, door een web van klank- en begripsassociaties, door connotaties en door intertekstuele verbanden.

Laroui verbindt zijn schrijverschap aan zijn verhouding tegenover een nieuwe taal (Laroui 2001a, 2001b, 2001c). In het beproeven van de nieuwe taal van het land waarin je verblijft, leer je langzamerhand het landschap lezen, waarbij het gevaar is dat je op het laatst geen distantie meer ervaart en de voorwaarden voor het schrijverschap vervallen. Het is dan ook geen wonder dat Laroui zich in zijn leven al meerdere talen heeft eigengemaakt en weer verworpen. Hij verbleef voor hij zich in Nederland vestigde in Marokko, Frankrijk en Engeland. Dat uiteindelijk het Nederlands de taal is geworden waarin hij publiceert, heeft te maken met het feit dat deze

taal voor hem ‘naar niets verwees’, niet ‘naar zijn tante, niet naar de *dahirs* van de sultan, noch naar de voorschriften van de Profeet’ (Laroui 2001c, 31). In het Frans en Engels was deze verwijzingsloosheid afwezig; het Frans werd voor Laroui door en door besmet door zijn kennis van de Franse literaire traditie, en in het Engels klinkt de wereld van de media door, van films en televisie, van Hollywood en MTV.

De titel van Laroui's essay ‘Vreemdeling: aangenaam’ heeft een interessante dubbelzinnigheid. De schrijver maakt zich bekend als vreemdeling aan zijn Nederlandse toehoorders en lezers, waardoor hij de code van het kennismaken parodieert: de vreemdeling die zich bekend maakt is immers geen vreemde meer; hoe kan hij vreemdeling zijn als hij zich voorstelt met de naam die de ander hem geeft? En de titel betekent ook nog wat er staat. Het vreemdelingschap is aangenaam, zo niet een voor het schrijven onontbeerlijke positie.

De vreemdeling bij uitstek in het Boekenweekgezelschap is de Oegandees-Nederlandse auteur Moses Isegawa. Hij publiceert in 1998 zijn lijvige roman *Abessijnse kronieken*. In zijn essay ‘Prinses Europa’, afkomstig uit een essaybundel die net voor de Boekenweek verschijnt, beschrijft Isegawa de ontstaansgeschiedenis van deze monumentale debuutroman. In de allereerste zin werpt hij zich op als ‘de enige schrijver van internationaal kaliber in Beverwijk’, waarna hij pagina's lang uitweidt over de geschiedenis van dit Noord-Hollandse plaatsje (Isegawa 2001, 37). Een origineel en humoristisch begin dat volledige integratie in de Nederlandse samenleving suggereert, maar in de rest van het essay wordt die suggestie radicaal onderuit gehaald.

Moses Isegawa doet in ‘Prinses Europa’ verslag van zijn psychologische oorlog tegen het Europese continent, waarbij hij gretig inhaakt op de geseksueerde beeldspraak die in koloniale tijden werd aangewend om de verovering en onderwerping van Afrika te verwoorden. Isegawa wil doordringen in de kern van de westerse macht door een relatie aan te knopen met de boulimische prinses die Europa heet. Zijn tactiek: het schrijven van een boek. ‘En als ik niet haar hart kan winnen wil ik ook best alleen een bil of voet vasthouden’ (Isegawa 2001, 42). De ‘romance’ met prinses Europa heeft van meet af aan het karakter van een machtsstrijd die door Isegawa in krachtige termen wordt opgeroepen. De gang naar het schrijverschap wordt vergeleken met het plegen van een coup, het bemachtigen van een paspoort heeft veel weg van een veldtocht: ‘De oorlog die in Oeganda heeft gewoed moet nu in Nederland plaatsvinden’ (Isegawa 2001, 61). Maar hoe zit het met de taalbeheersing van deze literaire *warlord*?

Isegawa weet zich in korte tijd het Nederlands eigen te maken, maar is stellig van plan zijn boeken in het Engels te schrijven: ‘Ik heb niet de minste belangstelling om een Nederlandse schrijver te worden’ (Isegawa 2001, 63). Isegawa's voorkeur gaat uit naar de positie als literaire ‘ander’. ‘Ja, ik ben Afrikaan, en ik ben er trots op ook’, schrijft hij. ‘Ik moet het alleen bewijzen. Ik hoef niet schreeuwend de straat op. Ik hoef alleen mijn pen te pakken en een verhaal te schrijven met al het kwaad van de

wereld' (Isegawa 2001, 72). Isegawa's woede over de scheve verhoudingen tussen Europa en Afrika blijkt door de migratie naar Nederland alleen maar toegenomen en hij laat niet na daar kond van te doen. Maar er is ook een keerzijde. Prinses Europa mag dan een vraatzuchtig wezen met cellulitis zijn, ze heeft de ambitie om schrijver te worden wel helpen waarmaken. Isegawa ontkent dat in het geheel niet, maar is nu eenmaal niet het type dat zich enthousiast in de armen van zijn gastvrouw stort. Zo kan het gebeuren dat Europa en Afrika vijandige mogendheden blijven, die tot op de laatste bladzijde onverzoenbaar zijn.

Het Boekenweekthema van 2001 en de literaire vrijheid

Hoe men ook over het thema van de Boekenweek van 2001 mag denken, vast staat wel dat het een aantal jonge auteurs in de gelegenheid heeft gesteld hun poëticale opvattingen te articuleren. Dat zij niet met één mond spreken, mag uit het bovenstaande duidelijk geworden zijn. Het wekt dan ook bevreemding dat van de kant van de Nederlandse gezaghebbende literatuurcritici zuinig op het thema en op de in het centrum van de belangstelling staande literaire auteurs en werken werd gereageerd. Het lijkt erop dat de literatuurcritici ten prooi zijn gevallen aan hetzelfde euvel dat zij de CPNB verwijten. Immers voor de critici zijn de voorwaarden waaronder literaire werken worden geschreven geen reden om aan die werken aandacht te besteden. Willem Kuipers zegt het in de rubriek *Ongebonden* van *de Volkskrant* van 16 maart 2001 zo:

> In de literatuur gaat het om goede of slechte boeken, maar niet om de vraag of de exotische vader van de schrijfster bij een Utrechtse moeder een kind verwekte, dat in Nederland en het Nederlands opgroeide (...) om vervolgens schrijver te worden, nadat een uitgever haar daartoe had uitgenodigd met de vraag, 'Hé, jouw naam lijkt we! Tunesisch. Wil je geen multicultureel auteur bij mij worden?' (Kuipers 2001)

Kennelijk doen de voorwaarden waaronder een literair werk onder de aandacht van de critici komen er wel degelijk toe: zijn die anders dan gebruikelijk, dan is er klaarblijkelijk geen aanleiding meer om tot serieuze kritiek en de onderscheiding van goed en slecht over te gaan. Het is niet zonder betekenis dat Willem Kuipers' column afgedrukt staat naast een advertentie van De Arbeiderspers met de pakkende titel 'De Rijkdom van Twee Culturen' waarin de roman *De Garnalenpelster* van Nilgün Yerli wordt aangeprezen. Het lijkt erop dat de literatuur voorgoed van haar centrum beroofd is. Kuipers lijkt grote moeite te hebben met deze decentrering waardoor ook hij aan gezag inboet. Ook al doet het bovenstaande citaat de *literatuurcriticus* Willem Kuipers geen recht - het gaat immers om een citaat uit een column - toch zien we in de serieuze literatuurkritiek dezelfde teneur: de productievoorwaarden waaronder literatuur wordt geproduceerd doen er niet toe, maar als

die productievoorwaarden ons niet zinnen, dan gaan we niet over tot serieuze kritiek, zo zouden we die kunnen samenvatten.

Zo onomwonden negatief als Kuipers is zijn *Volkskrant*collega Michaël Zeeman niet. Ook al vindt Zeeman dat het 'schrijven tussen twee culturen'-concept niet deugt, het werkt, zegt hij, verzuiling in de hand. De Boekenweek 2001 lijkt op het eerste gezicht een mooi gebaar, maar bij nadere beschouwing zou het thematiseren van allochtone literatuur onderdeel zijn van een typisch Nederlandse 'pacificatiestrategie' die in feite 'patroniserend' en 'denigrerend' is. Dat die bedenkelijke ontwikkeling al lang en breed gaande is, blijkt volgens Zeeman uit de manier waarop nieuwe Nederlandse schrijvers in het literaire circuit ontvangen worden. Doordat uitgevers en critici de boeken van schrijvende migranten als 'berichten uit een doelgroep' presenteren, is er voor de literaire kant van de zaak weinig aandacht. De auteurs in kwestie worden afgezonderd en met een andere maat gemeten. Op die manier worden zij belemmerd in 'het vinden van literaire uitdrukkingsvormen voor hun belevings- en verbeeldingswereld' (Zeeman 2001).

Schrijver/criticus Graa Boomsma neemt in *Vrij Nederland* een vergelijkbaar standpunt in. Het benadrukken van verschillen in etnische afkomst is een uiting van cultureel apartheidsdenken, stelt hij. De Boekenweek jaagt de nieuwe Nederlandse schrijvers terug naar het 'migrantenhok', terwijl we juist zouden moeten afrekenen met het denken in valse tegenstellingen, zoals 'wij' en 'zij' of 'allochtoon' en 'autochtoon'. Culturen zijn geen geïsoleerde eilandjes, dus laat staan dat je daar - schrijvend aan een roman - tussen zou kunnen zitten (Boomsma 2001).

De gedachte dat het Boekenweekthema 'verzuiling' en 'apartheid' in de hand werkt, wordt breed onderschreven in de Nederlandse pers. 'Noem iemand een exponent van een cultuur en je sluit hem op', schrijft Marcel Möring in *Vrij Nederland*, dat wil zeggen je ontzegt hem of haar de mogelijkheid zich in te voegen in een cultureel geheel waarin 'geslacht, seksuele voorkeur en afkomst' er niets toe doen en waarin alleen het kunstwerk telt.

> In de kunstcultuur is er geen verschil tussen Abdelkader Benali en mij. Wij zijn schrijvers en hebben daarom meer met elkaar gemeen dan hij met andere Marokkanen en ik met andere joden. Binnen de antropologische en etnische definities van cultuur, waarmee boeken tegenwoordig blijkbaar worden verkocht, zijn wij volstrekt verschillend (Möring, 2001).

Möring verwijt de Stichting CPNB een etnische cultuurbenadering te hanteren. Een kwalijke zaak, zegt hij, want daardoor wordt ontkend 'dat alle schrijvers maar uit één land komen en daar ook altijd blijven wonen: de republiek der letteren' (Möring 2001). Graa Boomsma sluit daar vrij direct bij aan wanneer hij schrijft dat 'het enige vaderland dat ik als schrijver heb de taal is' (Boomsma 2001, 57). Deze twee metaforen doen sterk denken aan het 'rijk van de verbeelding' waar Hafid Bouazza zich in *Een beer in bontjas* sterk voor maakt.

Möring verwijst hier naar een literatuur- en cultuurideaal dat teruggaat op de heel oude overtuiging dat het hoogste dat een cultuur kan voortbrengen haar literatuur is. Heel mooi allemaal, maar deze overtuiging geeft geen leidraad voor het bepalen welke literaire werken nu uiteindelijk tot die hoge literatuur gaan behoren. Natuurlijk moeten literatuurcritici hun métier zeer serieus opvatten. Zij zijn de hoeders en bewakers van de literaire traditie; zij dienen hun kennis van de wereldliteratuur en hun gevoeligheid voor taal en tekst in te zetten om goed en slecht te onderscheiden. Zij functioneren als middelaars tussen de literatuur aan de ene kant en de schrijvers en lezers aan de andere kant. Goede literatuurkritiek kan in de ontwikkeling van hun schrijverschap voor auteurs heel belangrijk zijn, en ook als zeef tussen uitgevers en lezers heeft die grote waarde. Wat de Boekenweek van 2001 echter duidelijk heeft gemaakt is dat de literatuurcritici hun taak hebben veronachtzaamd. Het is jammer dat vrijwel geen enkele criticus zich door het Boekenweekthema heeft laten inspireren om de literatuur van schrijvende migranten in de diepte of de breedte te verkennen. In plaats daarvan is er veel en vaak gefulmineerd tegen het beperkende karakter van het ‘schrijven tussen twee culturen’-concept dat de nieuwe Nederlandse schrijver zou vastklinken aan zijn of haar ‘land-van-herkomst’. Of zoals Graa Boomsma het stelt: ‘De politiek-culturele fixatie op etniciteit (...) is funest voor hen die de mix, de mengcultuur willen verwoorden’ (Boomsma 2001,57).

Hoe mooi de pleidooien voor een republiek der letteren ook zijn, het lijkt erop dat de literatuurcritici zich in de verdediging hebben laten duwen, nu andere media een steeds grotere rol spelen bij het onder de mensen brengen van literatuur. Even categoriaal als de Stichting CPNB allochtone schrijvers naar voren schoof, wezen zij hen af. En zo hebben zij zich de kans laten ontnemen hun eigen kritische vermogens te scherpen aan romans en gedichten waarin het Nederlands(e) een ietwat ander karakter heeft. Dat dit wel gekund zou hebben, bewijzen enkele kritieken en beschouwingen waarin zeer serieus wordt gekeken naar het genre migrantenliteratuur en naar de achtergrond van de in Nederland destijds relatief grote belangstelling voor de verbeelding van ervaringen van allochtone schrijvers.

In het *Dagblad van het Noorden* doet Jan-Hendrik Bakker een zeer verdienstelijke poging om in een gesprek met Salman Rushdie tot een omschrijving te komen van de psychologische constellatie die we met het migrant zijn associëren en die zich uitdrukt in moderne migrantenromans. Kern daarvan is het onvermogen te wortelen, en ergens te blijven. Een tragische en opwindende rusteloosheid kenmerkt de romans, die tegelijkertijd gepaard gaat met een fetisjering van de plaats van herkomst: de plaats die overal is waar die niet is (Bakker 2001, 25). Deze poging het genre te omschrijven lijkt zeer zinnig. Juist als we aan literatuur het vermogen toeschrijven een nauwkeurig beeld te geven van een toekomstige psychische en sociale constellatie dan zou toch een poging gedaan moeten worden dit in te brengen in een breder maatschappelijk debat. En ook binnen de literatuur geeft zo'n omschrijving handvatten om de literatuur die als migrantenliteratuur geafficheerd wordt nader te beschouwen.

Bas Heijne doet in zijn essay ‘Vlinders, niet vastgepind’ een poging zich voor te stellen wat het betekent schrijver te zijn tussen twee culturen (Heijne 2001). Anders dan de meesten van zijn collega-critici heeft hij zijn oordeel over het Boekenweekthema niet onmiddellijk klaar, al besluit hij zijn essay met de optimistische vaststelling dat thema's van boekenweken geen lang leven is beschoren en ook nu hoopt hij dat dit het geval zal zijn. Niettemin reduceert hij de aandacht voor schrijvers tussen culturen niet tot een door uitgevers en media gecreëerde hype; er is wel degelijk meer over te zeggen, zowel over de schrijvers die een allochtone achtergrond hebben, als over de lezers van hun romans. In het debat dat naar aanleiding van het Boekenweekthema is gevoerd is hij de enige die de verwevenheid van literatuur en maatschappij wezenlijk doordenkt. Het thema van het schrijven tussen twee culturen belichaamt aan de kant van de lezers een wensdenken. In het schrijven van de geproclameerde ander wordt een aankleving van ‘het werkelijke’ verondersteld, het zou de authenticiteit van het werkelijke leven uitdrukken en een alternatief bieden voor de als verstard en egomaan ervaren westerse literatuur. Heijne betitelt dit wensdenken als een laatromantische fantasie die in de andere cultuur juist dat projecteert wat zij zelf denkt verloren te hebben. Tegelijkertijd is er in sociologische zin een emancipatieproces aan de gang van de allochtone minderheden. Hij lijkt te suggereren dat in dit proces deze groepen nu juist in de fase zijn van het benadrukken en articuleren van hun eigen identiteit, waar die in eerdere fasen vooral als probleem werd gezien. Verder konden in het debat over Nederland als multiculturele samenleving de schrijvers van met name Turkse en Marokkaanse achtergrond heel goed als voorbeeld worden gebruikt van een geslaagd integratieproces, en functioneerden zij als de tegenhangers van de Marokkaanse probleemjeugd. In deze verweving van motieven, wensen en fantasieën schuilen voor de schrijvers zelf grote gevaren. Juist vanwege de verschillende en vaak tegenstrijdige belangen die hier spelen worden zij niet vrijgelaten. En vrijheid is juist wat zij als schrijver nodig hebben, zegt Heijne, ‘dan pas (...) keert het besef terug dat literatuur werkelijk magie is, dat leven schept in plaats van leven beschrijft’ (Heijne 2001).

Omarming, verwerping, ontkenning, erkenning

Het debat dat werd gevoerd in en rondom de Boekenweek van 2001 laat zich beschrijven aan de hand van de termen omarming, verwerping en ontkenning, en ontwikkelde zich aarzelend richting erkenning. Een romantisch verlangen naar authenticiteit leidt tot een verstikkende omarming van de schrijvers die van verre oorden komen. Maar de scepsis van literatuurcritici jegens literair werk dat langs andere wegen het domein van de literatuur binnenkomt dan de gewone, is een vorm van ontkenning en verwerping die wellicht geen andere reden heeft dan dat zij er een afkeer van hebben dat hun een literair oordeel wordt opgedrongen. Die afkeer is begrijpelijk; literatuurcritici hebben immers als taak grenzen te bewaken

tussen literatuur en wat die naam niet verdient. Zij hebben een hachelijke positie, omdat ze weten dat de grenzen die ze trekken een zekere willekeur hebben.

Het is niet mogelijk alles wat als literatuur wordt gepubliceerd aan een nauwgezet onderzoek te onderwerpen. De niet te vermijden willekeur van de literatuurkritiek kan soms tot een gepantserde en autoritaire stijl leiden bij haar beoefenaars, met een ongrijpbare literariteit als fetisj. Het is gemakkelijker om die inherente onzekerheid te maskeren door literariteit te omschrijven als datgene wat onafhankelijk is van allerlei factoren die met de productie, receptie en werking van literatuur te maken hebben. In onze weergave van de reacties op het Boekenweekthema zagen we evenwel dat veel critici juist vanwege buitenliteraire motieven - de Stichting CPNB die het werk van schrijvers tussen twee culturen als belangwekkend aankondigde - het literaire werk van de schrijvers die in de hausse meekwamen nauwelijks aan een serieuze beschouwing onderwierpen. Hier waren dus niet-literaire productievoorwaarden de reden om de eventuele literaire merites van de afzonderlijke werken niet te onderzoeken.

Juist omdat de taak van de literatuurkritiek de bekendmaking en verspreiding van literatuur is, moet steeds de vraag worden gesteld waardoor de grenzen die worden bewaakt, bepaald worden, wie ze waarom heeft ingesteld en of ze niet aan verlegging, uitbreiding of verscherping toe zijn. Een dynamische, vrije en autonome literatuur vraagt om een even dynamische bemiddeling. Ontbreekt het de Nederlandse literatuurkritiek niet aan die dynamiek en zelfreflectie? Die vraag kan worden gesteld na herlezing van het Boekenweekdebat 2001. Ze bleek vaak autoritair en gedistantieerd, beducht als zij is voor politieke karretjes gespannen te worden en tot tendenskritiek of politieke correctheid te vervallen.

In het *Nieuwsblad van het Noorden* werd Jan-Hendrik Bakkers eerder aangehaalde verslag van zijn gesprek met Salman Rushdie geïllustreerd met een foto van New York aan de onderzijde van de pagina over de hele breedte. Prominent steken de twee torens van het WTC de lucht in.

Een half jaar later zouden ze inzakken, en het Westen kreeg zijn ‘werkelijkheid’. Prompt veranderde ook in Nederland de houding jegens allochtonen; het nog enigszins positief geconnoteerde idee van de multiculturele samenleving werd als mislukt concept aan de kant geschoven. Ergernis aan vreemdelingen kwam ervoor in de plaats. Als Bas Heijne gelijk heeft en het twee-culturenthema verwijst naar een ingewikkeld geheel van wensdenken, emancipatieprocessen en maatschappelijke tegenstellingen, dan kan het niet anders of de verschuivingen die zich hierin hebben voorgedaan, zullen hun repercussies krijgen in de literatuur. Als die niet worden waargenomen en besproken, wat is dan de bijzondere waarde van de literatuurkritiek nog? Literatuur verandert steeds; als deze verandering alleen maar voort zou komen uit de literatuur zelf, dan zou literatuur een spel zijn waarvan de regels vastliggen. Maar het mooie is nu juist dat literatuur een open systeem is. Steeds weer worden de regels veranderd en verandert zij van gedaante, omdat de wereld verandert, en er mensen zijn die hiervan op de meest nauwkeurige wijze kond willen

doen. Aan de literatuurcritici de taak om te bezien of dit het geval is. Daarvoor moeten zij zich openstellen voor alle aspecten van de literaire tekst. Het is nu eenmaal zo: literatuur is van taal gemaakt, en dit merkwaardige medium doet tegelijkertijd van alles: na-apen, verwijzen, parodiëren, oproepen, bouwen, afbreken, suggereren, bewaren, uitdrukken, verbeelden, uitwisselen, overtuigen, smeken, bidden, dansen en zingen. Op heel veel niveaus van de taal is variatie mogelijk en kunnen nieuwe stemmen voor nieuwe zeggingskracht zorgen.

Marnel Breure en Liesbeth Brouwer

Eindnoten:

1 Zij moet bevochten worden zowel op de gevestigde kunst en literatuur als op een *gesundes Volksempfinden* dat een hekel heeft aan al te veel esthetische distantie.
2 Dat de Novib al vanaf de jaren zeventig de zogenoemde Derde-Sprekersserie uitgaf, laat Kraima hier onvermeld. De betekenis van deze serie voor de latere literaire belangstelling voor auteurs afkomstig uit de niet-westerse wereld zou nog eens goed onderzocht moeten worden.
3 Vurige kritiek komt er ook van de Indische schrijver Alfred Birney. Als bekend wordt dat Rushdie het Boekenweekgeschenk voor zijn rekening zal nemen, begint Birney op het Internet een weekjournaal. Het wordt tijdens de Boekenweek ook in boekvorm uitgegeven door In de Knipscheer als *Yournael van Cyberney*. In zijn aantekeningen blijft niemand gespaard, ook De Geus, Van Gennep en Vassallucci niet. Birney verwijt hen met hun multiculturele fondsen niet veel anders dan trendvolgers te zijn. Maar vooral de Stichting CPNB krijgt er van langs: ‘De kwestie is dat een schrijver als Salman Rushdie zijn boeken in het Engels schrijft. Zijn moedertaal is het Kurdu, hij spreekt tevens Hindi, en zijn Engels proza is een mix van Indiaas-Engels en Brits. (...) Waarmee de CPNB zichzelf opeens als een propagandamachine voor de Mondiale Multiculturele Literatuur opwerpt’ (Birney 2001, 9).
4 *Friesch Dagblad*, 21 april 2000.
5 Idem.
6 *Woede* van Rushdie verscheen in een oplage van 725.000 exemplaren en telt 256 bladzijden die gedrukt zijn op honderd procent chloorvrij papier. Op 13 maart 2001 was Rushdie eregast op het traditionele boekenbal in de Amsterdamse Stadsschouwburg, voor deze ene keer omgedoopt tot Multikleuren Kashba Bal. Hij werd vergezeld door zijn vriendin Padma Lakshmi en een kordon van bodyguards. De ergste opwinding over Rushdie's rol als schrijver van het Boekenweekgeschenk was tegen die tijd geluwd en het bal verliep zonder incidenten.
7 *Algemeen Dagblad*, 13 maart 2001.
8 In de loop van de Boekenweek 2001 belandde Hafid Bouazza met *Een beer in bontjas* bovenaan de Top 100 van best verkochte boeken. Er gingen 70.000 exemplaren van het essay over de toonbank. Andere migrantenauteurs verkochten eveneens opvallend goed. Nilgün Yerli steeg met *De garnalenpelster* binnen een week van 140 naar 8, Khalid Boudou ging met *Het schnitzelparadijs* van 66 naar 27, Abdelkader Benali's *Bruiloft aan zee* kwam van 92 op 40 terecht, en *Idil*, *een meisje*, het debuut van Yasmine Allas, steeg in een herdruk van 334 naar 47. Kader Abdolah's *Spijkerschrift* belandde van 396 op 48, terwijl de herdruk van Bouazza's *De voeten van Abdullah* van 193 naar 52 ging. Yasmine Allas steeg met *De generaal met de zes vingers* van 385 naar 58. Salman Rushdie had vijf titels in de Top 100: *De duivelsverzen* belandde op 19, *Middernachtskinderen* stond op 45, *De grond onder haar voeten* op 71, een pocketuitgave van *De duivelsverzen* haalde 85 en *De laatste zucht van de Moor* stond op 96.

Noten en literatuur

Cultuur en migratie in Nederland. Voorwoord bij de reeks

Ignatiev, N. (1995), *How the Irish became white*. New York, Routledge.
Lucassen, J. en R. Penninx (1994), *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders*. *Immigranten in Nederland 1550-1993*. Amsterdam, Het Spinhuis.

Kunsten in beweging, 1980-2000. Inleiding

Bouazza, Hafid (2001), *Een beer in bontjas*. Amsterdam, CPNB/Prometheus.
Nekuee, Shervin (2001), 'De eeuw van de magiërs', in: *Contrast* 8, nr. 30-31, 20-23.
Rushdie, Salman (1991), *Imaginary Homelands*. Londen, Granta Books.

1. De Nederlandse taal als onderdrukker en bevrijder

Abdolah, K. (1997), *De reis van de lege flessen*. Breda, De Geus.
Brouwers, T. (1997), 'Kader Abdolah', in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige literatuur*, afl. 67, november.
Cairo, E. (1979a), *Temekoe/Kopzorg*. Haarlem, In de Knipscheer.
Cairo, E. (1979b), *Koewatra djodjo/In de geest van mijn kultuur*. Haarlem, In de Knipscheer.
Cairo, E. (1980a), *Jeje disi/Karakter's krachten*. Haarlem, In de Knipscheer.
Cairo, E. (1980b), '*Ik ga dood om jullie hoof*'. Haarlem, In de Knipscheer.
Cairo, E. (1981), '*Als je hoofd is geboord': krantecolumns* 2. Haarlem, In de Knipscheer.
Cairo, E. (1983), 'De smaak van Sranan Libre (De smaak van het Vrije Suriname)', in: *Het Parool*, 8 januari (romanfragment).
Donselaar, J. van (1989), *Woordenboek van het Surinaams-Nederlands*. Muiderberg, Coutinho; 2e herz. en uitgebr. druk.
Forster, D., A. Soekdeew, T. Resida en R. Ahmad Ali (1980), geciteerd in 'Cairo, kun je geen ABN schrijven?', in: *de Volkskrant*, 14 juni.
Helman, A. (1974), 'Over "nationale" letterkunde', in: *Sticusa Journaal*, 4, 8 (december), 3-6.
Heynders, O. en B. Paasman (1999), '"De ziel van dit volk komt goed in gedichten naar voren, maar in proza niet": Een interview met Kader Abdolah op 18 oktober 1999', in: *Literatuur*, 16 (1999), 6 (november/december), 365-369.
Hoving, I. (1998), 'Een leeg graf, een boze man, en een spraakmakende foto. De brokstukken van een Nederlandstalige reflectie over interculturaliteit', in: E. Leijnse en M. van Kempen (red.), *Tussenfiguren. Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam, Het Spinhuis, 47-61.
Kempen, M. van (1990), 'Edgar Cairo', in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*, afl. 36, februari.
Kempen, M. van (red.) (1995), *Spiegel van de Surinaamse poëzie: van de oude liedkunst tot de jongste dichters*. Amsterdam, Meulenhoff.
Kempen, Michiel van (1998), *Kijk vreesloos in de spiegel. Albert Helman 1903-1996. Notities, nota's, noteringen*. Haarlem, In de Knipscheer.
Kempen, M.H.G. van (2002), *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Paramaribo, Okopipi, diss.
Kempen, M. van (2003), *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Breda, De Geus.
Korsten, O. (1982), 'Surinaams Nederlands', in: *Bank Notes* 126, nr. 3/4, 55-56.
Leijnse, E. en M. van Kempen (red.) (1998a), *Tussenfiguren. Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam, Het Spinhuis. (2e dr. 2001.)
Schulz, C. (2001), 'Interview met Yasmine Allas en Kader Abdolah: Boven de culturen', in: *De Geuzenkrant VI*, verschenen in de Boekenweek 2001 en verspreid met *Vrij Nederland*, 10 maart, 1-2.

Span, H. (1987), ‘Tussen vaderland en moederland: Surinaamse literatuur in Nederland (Tekst van een radio-uitzending van 21 juli 1987)’, in: *Literama* 22, 3/4 (juli/augustus), 62-70.

2. Een onstuitbaar hart

Duin, L. van (1982), ‘Immigrantentheater, tussen welzijnswerk en Shakespeare op z'n ...’, in: *Toneel Theatraal* 8, nr. 103 (oktober), 22-24.
Duin, L. van (1988), ‘Niet afbouwen, maar oormerken’, in: H. Alkema en E. Eysker, *Een Kleurend Podium*. Amsterdam, Uniepers/Nederlands Theater Instituut, 92-95.
Engelander, R. en R. van Gaal (2000), *Nederlands Theaterjaarboek 1999-2000*. Amsterdam, Theaterinstituut Nederland.
Ginkel, M. van (1984), *El Kapisi. Zengin Mutfagi (De keuken der rijken)*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Theaterwetenschappen, Rijksuniversiteit Utrecht.
Hoving, I. en G. Mesters (2001), ‘Een vrouw danst in de regen’, in: G. Wekker en M. Botman (red.), *Caleidoscopische Visies*. Amsterdam, KIT, 117-149.
Lavrijsen, R. (1990), *Black Theatre on the Move*. Amsterdam, Nederlands Theater Instituut.
Neruda, P. (1974), ‘*Verzoek om stilte*’, *in: H. Oosterhuis (red.)*, Uit een straat werd ik geroepen. Gedichten en teksten over Chili. *Amsterdam*, *De Populier*, 39.
Silvestro, C. (1971), *The Living Book of The Living Theatre*. Keulen, Verlag DuMont Schauberg.

3. Spiegelschrift en Sneeuwwitje in anti-apartheid Nederland

Atkinson, B. (1999), ‘Zwarte en witte kunstenaars in grote verwarring. Het grijze gebied van de regenboog’, in: *Zuidelijk Afrika*. jrg. 3, nr. 2, 21-23.
Atkinson, B. en C. Breitz (red.) (1999), *Grey Areas. Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*. Johannesburg, Chalkham Hill Press.
Alphen, E. van (1995), ‘Facing Defacement. “Models” and Marlene Dumas' intervention in Western Art’, in: *Marlene Dumas. Models*. Salzburger Kunstverein/Portikus Frankfurt/NGBK Berlin, Oktoagon Verlag Stuttgart, 67-75.
Braam, C. en F. Geerlings (1989), ‘Towards new cultural relations. A reflection on the cultural boycot’, in: W. Vampscheur en J. Divendal (red.), *Culture in Another South Africa*. Londen, Zed Books.
Boogerd, D. van den (1999), ‘Survey. Hangups and Hangovers in the Work of Marlene Dumas’, in: D. van den Boogerd e.a. (1999), *Marlene Dumas*. Londen/New York, Phaidon, 86-93.
Casadio, M. (1999), ‘Focus: Josephine’, in: D. van den Boogerd e.a., *Marlene Dumas*, 88-93.
Dumas, M. (1998), *Sweet Nothings. Notes and Texts*. Amsterdam, De Balie.
Dubois, P. (1957), ‘Een der sterkste dichteressen uit het Nederlandse taalgebied’, in: *Het Vaderland*, 21 september.
Een theaterproduktie van vijf Zuidafrikaanse dienstboden. Imakishini/In de keuken. Optredens in Nederland van 24 september tot en met 21 oktober 1993. (Brochure, 1993) auteur onbekend.
Eybers, E. (1957), Verzamelde gedichten. *Amsterdam, G.A. van Oorschot*.
Eybers, E. (1990), *Versamelde gedigte*. Amsterdam, Querido.
Eybers, E. (2001), *Uit en tuis*. '*n Bloemlesing*. Amsterdam, Singel Pockets.
Fens, K. (1991), ‘Benoemen als een vorm van vervreemden’, in: *de Volkskrant*, 18 februari.
‘Herman Gorterprijs 1974 naar Elisabeth Eybers’, in: *NRC Handelsblad*, 4 april 1975. Auteur onbekend.
Hertmans, S. (1998), *Intercity*. Den Haag, Nederlandse Taalunie.
Jansen, E. (1990), ‘Eybers die vreemde eend’, in: H. Ester en E. Lindenberg, *Uit liefde en ironie. Liber amicorum Elisabeth Eybers*. Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 45-61.
Jansen, E. (1993), ‘Marlene Dumas in Amsterdam. Op soek na die ontwykende werklikheid’, in: *De Kat*, juli, 84-89.
Jansen, E. (1998), *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
Komrij, G. (1999a), *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker.

Leeuw, R. de (1998), Juryrapport Davis Röellprijs 1998.
Meijer, M. (1988), *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem*. Amsterdam, Sara/Van Gennep.
Meijer, R. (1991), 'Een kunstmatige toekenning. P.C. Hooftprijs voor Afrikaanstalige Elisabeth Eybers' in: *Elsevier*, 1 juni.
Oorschot, W. van (1957), brief 23 augustus 1957.
Otten, W.J. (1987), 'De onverzoenlijke liefde. Poëzie van Elisabeth Eybers', in: *NRC Handelsblad*, 13 maart.
Tamar (1982), 'Elisabeth Eybers', in: *Vrij Nederland*, 11 september.
T'Sas, R. (1986), 'In Nederland denkt men over Zuid-Afrika alleen in termen van helden en schurken', in: *Vrij Nederland*, 20 december.
Welling, W. (1989), 'Omtrekkende bewegingen. Citaten uit brieven van Marlene Dumas', in: *Artefactum*, februari/maart, 30-36.

4. Van goden en vrouwen in de Surinaamse muziek

Buikema, Rosemarie en Maaike Meijer (red.) (2003), *Kunsten in beweging, 1980-2000*. Den Haag, Sdu Uitgevers.
Baldewsingh, Rabin S. (2000), 'Van Baithak Gana tot Hindipop', in: *OSO* jrg. 19, mei, 103-110.
Herskovits, Melville & Frances (1936), *Surinam Folk-Lore*. New York, Columbia University Press.
Koopmans, Rudy (1983), '12 maanden jazz en geïmproviseerde muziek mei 1982-april 1983', in: *Jazzjaarboek* 2, Amsterdam, Van Gennep, 23-24.
Rensen, Jan (1984), 'Nederlandse producties', in: *Jazzjaarboek 3*. Amsterdam, Van Gennep, 124.
Vroegindeweij, Ina (1983), 'De positie van Surinaamse en Antilliaanse musici in Nederland', in: *Jazz Nu*, januari, 144-147.

Vuijsje, Bert (1984), 'De Surinaamse smeltkroes', in: *Jazzjaarboek 3*. Amsterdam, Van Gennep, 71-85.
Weltak, Marcel (1990), *Surinaamse muziek in Nederland en Suriname*, Utrecht/Antwerpen, Kosmos.

5. Een tentoonstelling in historisch perspectief

Araeen, R. (1991), 'Europa 1992 en de plaats van de "buitenlandse kunstenaar" in de nieuwe orde', in: Désirée Schyns, *Het Klimaat. Buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*. Den Haag, Culturele Raad Zuid-Holland, Amsterdam, Idea Books, 50-57.
Birsel, I. (1988), 'Universaliteit in de eigentijdse kunst', in: *Turkse kunstenaars in Holland*. Den Haag, Turkse Ambassade.
Erol, T. (1987), 'Painting in Turkey in Nineteenth and early Twentieth Century', in: Selman Pinar, Adair Mill, Işin Altintaş en Istanbul Palasar (red.), *A History of Turkish Painting*. SA./Tiglat Art Gallery, 87-234.
Gooskens, I. (1993), 'De valkuil van het minderhedenbeleid', in: *Transmovement*, Den Haag, Stroom hcbk, 2-3.
Kortun, V. (1999), 'Vanuit het niets...', in: *Hiç bir Yerden (Hedendaagse kunst uit Turkije)*. Dordrecht, Istanbul Contemporary Art Project en Centrum Beeldende Kunst Dordrecht.
Linden, R. van der (2000), 'De maat van alle dingen', in: *Işik Tüzüner*, Amsterdam.
Maalouf, A. (1999), *Moorddadige identiteiten*. Amsterdam, Arena (oorspr. 1998).
Nieuwenhuyzen, M. (1990), 'Hulya Yilmaz', in: *Metropolis M*, nr. 5.
Oerlemans, H. (1993), 'Kunst is een internationale taal', in: Ineke Gooskens en Han Oerlemans, *Transmovement*. Den Haag, Stroom HCBK, 6.
Penning, R.E. (1971), 'Turkse kunstenares zoekt haar materie op de schroothoop', in: *Haagsche Courant*, 12 februari 1971, 35.
Pitz, H. (1999), 'Ebru Özseçen', in: *Hiç bir Yerden (Hedendaagse kunst uit Turkije)*.
Reijnders de Groot, T. (1991), 'Hulya Yilmaz', in: *Het Klimaat. Buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*, 37-39.
Renda, G. (1987), 'Traditional Turkish Painting and the Beginning of Western Trends', in: *A History of Turkish Painting*, 15-86.
Welling, W. (1988a), 'Eigentijdse schilderkunst', in: *Turkse kunstenaars in Holland*, 7-13.
Welling, W. (1988b), *Esma Yigitoglu*, *Werken op papier*. Rotterdam, Ordeman.
Welling, W. (1991), 'Het Klimaat', in: *de Volkskrant*, 11 mei.
Welling, W. (2001a), 'Verschuivende perspectieven, vernieuwde volkenkundige musea', in: *Vitrine*, jrg. 14, nr. 3, 10-16.

Welling, W. (2001b), *Ad Fontes! Een interculturele zoektocht naar verborgen bronnen*. Berg en Dal, Afrika Museum.
Wesseling, J. (2001), 'Ook netwerken is kunst. De illusie van een Biënnale', in: *NRC Handelsblad*, 28 september.

6. De eerste zwarte talkshow op de Nederlandse televisie

Bovenkerk-Teerink, L. (1991), *Ethnic minorities in the media*. *The case of the Netherlands*. Ongepubliceerde paper.
Breimer, J. (1995), 'Dertig jaar minderhedenprogramma's', in: G. van der Wal (red.), *Gemengde Berichten*. *De dilemma's van de omroep in een plurale samenleving*. Hilversum, NPS, 33-39.
Hovers, I. en G. Mesters (2001), 'Een vrouw die danst in de regen. Strategieën van zwarte, migranten en vluchtelingenvrouwen in literatuur, theater en film', in: M. Botman, N. Jouwe en G. Wekker (red.), *Caleidoscopische visies*, *de zwarte*, *migranten- en vluchtelingenvrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen, 117-151.
Kuiper, B. (1989), 'De Krantenbak', in: *Haagse Post*, 29 april.
Leurdijk, *A. (1999)*, Televisiejournalistiek over de multiculturele samenleving. *Amsterdam*, *Het Spinhuis*.
Leurdijk, A., M. Wermuth en J. van der Hulst (1998), *Minderhedenprogrammering in Nederland*. Amsterdam, ACS-i.
Media en minderheden (1990), brief van de minister van WVC aan de Tweede Kamer. Kamerstukken II, 22166, nr. 1, vergaderjaar 1990-1991.
Media en minderhedenbeleid (1999), brief van de staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen aan de Tweede Kamer. Kamerstuk, *Media en minderhedenbeleid*, Kamerstukken II, 26597, nr. 1, vergaderjaar 1998-1999.
NOS (1986 e.v.), *Spoorboekje*, *programma's voor minderheden*. Hilversum, Nederlandse Omroep Stichting.
NOS (1982), *Etnisch-culturele minderheden in de Nederlandse omroep*. Hilversum, Nederlandse Omroep Stichting.
NOS (1984), *Etnisch-culturele minderheden in de Nederlandse omroep*, *vervolgnota*. Hilversum, Nederlandse Omroep Stichting.
NOS (1990), *Allochtonen en omroep*, *standpuntbepaling van de directie tv en directie radio van de NOS*. Hilversum, Nederlandse Omroep Stichting.
NOS (1993), *Persinformatie televisieprogramma*, *programma's voor en over minderheden in het derde kwartaal van 1993*.
Redmond Reportage & Research (1995), *Allochtonen in beeld: een kwantitatief onderzoek*, in opdracht van STOA.
STOA (1994), *Allochtonen in Nederlandse tv-drama's*. Utrecht, STOA.
STOA (2002), *Tuning into diversity*, National report, maart. Utrecht, STOA.
Vries, Ellen de (1989), 'Bij Lobith komen de nieuwe Nederlanders de ether binnen', in: *De Waarheid*, 22 april.
Wentholt, H. (1983), *Massamedia en buitenlandse werknemers in Nederland*. Hilversum, Nederlandse Omroep Stichting.

Wijfjes, H. (red.) (1994), *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij 1919-1994*. Zwolle, Waanders.

7. Het jeugdtheater verkent het interculturalisme

Azough, R. en L. Saraber (2002), *Peer educators bij Artisjok 020*. Amsterdam, Artisjok 020.
Bakker, H. (1997), 'What Shoes for These Feet?', in: R. Engelander en D. Klaic (red.), *Shifting Gears*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 89-98.
Broekhuijsen, S. en D. Meyer (1998), 'The Russian soul has become part of me'. Ongepubliceerd interview met Liesbet Coltof.
Coltof, L. (red.) (2000), *De andere kant. Photos by Sanne Pepper*. Amsterdam, Huis aan de Amstel.
Erenstein, R. (red.) (1991), *Jeugdtheater geen kinderspel*. Amsterdam, Nederlands Theater Instituut (oorspr. 1983).
Heel, B. van (1999), *Grensverlengend theater. Een onderzoek naar internationalisering van het Nederlands jeugdtheater*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie theaterwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam.
Holst Pottekaan, E. van (2001), *Theatro Munganga 10 jaar*. Amsterdam, Theater Muganga.
Jong, M. de (2001), *Theater voor en met vluchtelingen*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie theaterwetenschappen, Universiteit van Amsterdam.
Kelfkens, T. (red.) (1991), *Cassata eindverslag 1991*. Amsterdam, Hervormde Stichting Jeugd en Jongerenwerk.
Klaic, D. (1995), 'Emotioneel begrip als theatrale ervaring', in: *Toneel Theatraal* jrg. 116, nr. 2, 18-20.
Klaic, D. (2001), 'Le organizzacioni culturali di fronte alla sfida del multiculturalismo', in: *Economia della cultura*, jrg. 3, 303-12.
Maanen, H. van (1999), *Het jeugdtheater van de toekomst*. Z.p, z.u.
Meyer, D. (red.) (1994), *Tomaat in perspectief*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland.
Meyer, D. (2002), 'De vinexlocatie. Het jeugdtheater onder de loep genomen', in: B. Boonstra e.a. (red.), *Uitgelicht, Nederlands jeugdtheater anno 2002*. Amsterdam, International Theatre and Film Books, 43-56.
Nuis, A. (1996), *Pantser of ruggengraat? Cultuurnota 1997-2000*. Zoetermeer, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.
Otterloo, A. van (1994), *The Right Shoes/Prave Cipele*. Amsterdam, De Bundeling.
Ploeg, R. van der (2000), *Cultuur als Confrontatie. Cultuurnota 2001-2004*. Zoetermeer, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen.
Rengers, M. (2002), 'De oktober-gekte en de Van der Ploeg-piek', in: *Nederlands Theater Jaarboek 2001-2002*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland.
Schaik, H. van (1993), *Jeugdtheater in Europa*. Utrecht, LOKV.
Said, E. (1979), *Orientalism*. New York, Vintage.
Scheldwacht, C. (1997), 'Touring the asylum shelters with *Transit*', in: R. Engelander en D. Klaic (red.), *Shifting Gears*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 103-106.

Schiphorst, G. (1997), ‘Today we improvise: performing in South Africa’, in: R. Engelander en D. Klaic (red.), *Shifting Gears*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 137-142.

Zonneveld, L. (1996), ‘Januari 1973. Toneelwerkgroep Proloog breekt landelijk door met een voorstelling van *Breken en bouwen* in het Mickery-theater te Amsterdam’, in: R.L. Erenstein (red.) (1996), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 776-783.

8. De minderheid aan de macht in de Comedytrain

Albach, B. en J. Klöters (1999), ‘Exiltheater in den Niederlanden’, in: F. Trapp, *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*, *band 1*. *Verfolgung und Exil deutschsprachigen Theaterkünstler*. München, K.G. Saur, 219-234.
Berg, W.A.L.M. van den (1977), *Van de lach tot de traan. Het cabaret sociologisch bekeken*. Nijmegen, Van den Berg.
Berg, W.A.L.M. van den (1980), ‘Heeft de conference een geschiedenis?’, in: *Fons Jansen 5*, Heemstede, EMI.
Boerstoel, J. (1995), ‘Stand up comedian’, in: *Cabaret* 1, nr. 1, 77.
Boone, A. (2003), *Het cabaret heeft extra kleur*. *Hoe de culturele achtergrond van de cabaretiers Eric van Sauers*, *Nilgün Yerli*, *Najib Amhali en Jetty Mathurin zich manifesteert in hun voorstellingen*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Theaterwetenschappen, Universiteit van Amsterdam.
Burger, H. (1997), ‘Pinda's pellen bij de Comedytrain’, in: *Theatermaker*, april.
Comedytrain (2003), *Nee jij bent leuk. Comedytrain*, jrg. 12, 5 nr. 1. Amsterdam, Vassallucci.
Davis, M.S. (1993), *What's so funny? The comic conception of culture and society*. Chicago/Londen, University of Chicago Press.
Fisser, M. (1999), ‘Margriet Fisser interviewt Frank Verhallen. Een klein portret’, in: *Sketch. Vakblad voor theateramusement*, 4 nr. 15, 38-41.
Freud, S. (1988), *De grap en haar relatie met het onbewuste*. *De humor*. *Psychoanalytische Duiding 5*. Meppel/Amsterdam, Boom (oorspr. 1905).
Neefjes, A. (1990), ‘Raoul Heertje: interview’, in: *Forum* 13 december.
Hek, Y. van 't. (1995), ‘Column’, in: *NRC Handelsblad*, 1 april.
Holmes, J. en M. Marra (2002), ‘Over the edge? Subversive humor between colleagues and friends’, in: *HUMOR*, *International Journal of Humor Research* 15, nr. 1, 65-87.
Ibo, W. (1981), *En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlandse cabaret 1895-1936*. Alphen aan de Rijn, Sijthoff.
Knipselverzameling (1996), *De geschiedenis van de Comedytrain van 6 september 1990 tot en met 6 maart 1996*. Te vinden bij Toomlers, Breitnerstraat 2, 1077 BL Amsterdam.
Koestler, A. (1964), *The act of creation*. New York/Londen, Hutchinson & Co.
Kuipers, G. (1999), ‘De strenge regels van de etnische grap. Over de mogelijkheden en de beperkingen van allochtone humoristen’, in: *Sketch. Vakblad voor theateramusement* 4, nr. 15, 43-49.
Meijer, D. (1993), ‘Praatgein: dollen met microfoon en publiek’, in: *De Groene Amsterdammer*, 13 december.
Pascal, B. (1997), *Gedachten*. *Deel 1 Tekst*. Amsterdam, Boom.
‘Stand up comedians starten eigen club’, in: *Algemeen Dagblad*, 19 februari 2003. Auteur onbekend.

Verhallen, F. (1995), ‘Weet je, het zijn hoeren, allemaal hoeren!’, in: *Cabaret. Maandblad over cabaret, musical & revue*, 1, nr. 2, 50-52.

9. Van allochtoon naar kunstnomade

Berman, M. (1987), *Resultaat onderzoek allochtone beeldend kunstenaars in Nederland*. Ongepubliceerd rapport van het Centrum Beeldende Kunst Rotterdam.
Faber, P. (1991), ‘Cross-overs’, in: *Double Dutch, transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 68-75.
Faber, P. (1992), ‘Double Dutch’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Third Text. Cultural Identity, Fiction or Necessity*, Special bilingual issue, 18, 127-141.
Fransen, D. (1991), ‘Het land dat in mij woont’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Double Dutch, transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 52-59.
Gevers, I. (1992), ‘Cultural Identity. Fiction or Necessity - An Introduction’, in: *Third Text. Cultural Identity, Fiction or Necessity*. Special bilingual issue, 18, 7-13.
Hermes, B. (1993), *Dossier Hond & Hamer. Kunst in culturele transmissie*. Eindhoven, Stichting Grafische Werkplaats Daglicht.
Herst, S. en W. Oomens (1985), *Signalen van Buiten*. Breda, De Beyerd.
Jarram, N. (1992), ‘La pintura islamica figurativa’, in: *Atlantica. Internacional Revista de las Artes*, 4 (november), 8-13.
Kleisen, J. (1996), *De Grenzen voorbij. Krikor Momdjian's ikonen van passie*. Woubrugge, Momdjian Foundation.
Lopez, S. (1992), ‘Identity: Reality or Fiction?’ In: *Third Text. Cultural Identity, Fiction or Necessity*, Special bilingual issue, 18, 15-25.
Martis, A. (1991), ‘Old souls’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Double Dutch, transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 28-35.
Meijer, E. (1985), *Farawee. Surinaamse kunstenaars in Nederland*. Heusden, Aldus Uitgevers.
Mensink, J. (1989), *Zover het oog reikt. Trans-culturele invloeden in het werk van zes Brabantse en zes van oorsprong niet-westerse kunstenaars*. Den Bosch, Provinciehuis Noord Brabant.
Mensink, J. (1991), ‘Double Dutch’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Double Dutch, transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 8.
Milosevic, M. (1988), ‘Een ontmoeting’, in: M. Milosevic, *Schakels. Catalogus van tentoonstelling*. Rotterdam, Museum voor Volkenkunde, 3.
Plas, E. van der (1991), ‘Het klimaat’, in: Désirée Schyns e.a., *Het Klimaat. Buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*. Den Haag, Culturele Raad Zuid-Holland, Amsterdam, Idea Books, 40-44.

Plas, E. van der (1992), ‘Het Klimaat’, in: *Third Text. Cultural Identity*, *Fiction or Necessity*. Special bilingual Issue, 18, 109-125.
Reedijk, H. (1988), ‘Schakels’, in: M. Milosevic, *Schakels. Catalogus van tentoonstelling*. Rotterdam, Museum voor Volkenkunde, 1.
Smits, J. (1991), ‘Voorwoord’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Double Dutch*, *transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 7.
Villanueva, F. en J. Semah (red.) (1998), *The Wondering Christian*. Leiden, LAK gallery/Rijksuniversiteit Leiden.
Welling, W. (1991), ‘De doorlopende dialoog’, in: Ulco Mes en Paul Faber, *Double Dutch*, *transculturele beïnvloeding in de beeldende kunst*. Tilburg, Stichting Kunst Mondiaal Tilburg, 82-87.
Wijle, J. (1991), ‘Verantwoording’, in: Désirée Schyns e.a., *Het Klimaat. Buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*. Den Haag, Culturele Raad Zuid-Holland, Amsterdam, Idea Books, 8-10.
Zonder titel. Rotterdam, Point of View (brochure bij de gelijknamige videoproductie). (1986), auteur onbekend.

10. Migrantenfilm als performance van identiteit

In het huis van mijn vader. Nederland, 1997.
Scenario en regie: Fatima Jebli Ouazzani. Productie: Marty de Jong. Camera: Maarten Kramer. Geluid: Ben Zijlstra en Pjotr van Dijk. Montage: Jan Hendriks. Muziek: o.a. Walter van Hauwe. Distributie: Cinemien.
De onmacht. Nederland, 1991 (zwart/wit).
Scenario (naar *La plus hautes des solitudes* van Tahar Ben Jalloun) en regie: Karim Traïdia. Camera: Jacques Laureys. Geluid: Marcel Henneman. Montage: Chris Teerink. Muziek: o.a. Enrico Macias, met Hakim Traïdia, Ahmed Bahmed, Driss Guellai e.a. Productie: Nederlandse Film- en Televisie Academie (NFTA).

Austin, J.L. (1970), *Philosophical Papers*. Oxford, Oxford University Press.
Azough, R. en M. Effting (2002), 'Vluchten naar het net', in: *de Volkskrant*, 27 juli.
Ben Jelloun, T. (1988), *La plus haute des solitudes*. Parijs, Seuil.
Ben Jelloun, T. (1989), *Reclusion solitaire*. Parijs, Denoel.
Bessis, S. en S. Belhassen (1992), *Femmes du Maghreb, l'enjeu*. Parijs, Editions Lattès.
Bordwell, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*. Londen, Methuen.
Brahimi, D. (1991), *Appareillages*. Parijs, Editions Deuxtemps Fierce.
Brandt, E. (1998), 'Couscous met appelmoes. Interview met Karim en Hakim Traïdia', in: *De Groene Amsterdammer*, 24 juni.
Bruzzi, S. (2000), *New Documentary. A Critical Introduction*. Londen/New York, Routledge.
Caughie, J. (red.) (1981), *Theories of Authorship*. Londen/New York, Routledge.
Deleuze, G. en F. Guattari (1988), *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*. Londen, The Athlone Press (oorspr. 1980).
Deleuze, G. (1989), *Cinema 2. The Time-Image*. Londen, The Athlone Press (oorspr. 1985).
Eddaoudi, A. (2000), *Hollandse nieuwe. Drie generaties Marokkanen aan het woord*. Rotterdam, Ad Donker.
Naficy, H. (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
Nichols, B. (2001), *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

Mooij, T. (1997), 'Uit de anonimiteit. In het huis van mijn vader', in: *De Filmkrant* 184, December, 1-4.
Mooij, T. (1998), 'Karim Traïdia. Je moet het landschap betrappen', in: *De Filmkrant* 187, maart, 1-3.
Shohat, E. en R. Stam (1994), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Londen/New York, Routledge.
Wessels, P. (1999), 'De waarheid doet pijn. Op de filmset met Karim Traïdia', in: *Wereldwijd Magazine*, december, 1-9.
Zeghloul, K. (1984), 'Hymen et tabou', in: *Algerie-Actualité*, 983, augustus, 15.

11. De kracht van nostalgie in de films van Heddy Honigmann

Amsberg, K. en A. Steenhuis (1995), 'Tomeloos', in *De Groene Amsterdammer*, 6 september.
Ankersmit, F.R. (1994), *History and Tropology. The rise and fall of metaphor*. Berkeley/Los Angeles/Londen, University of California Press.
Boym, S. (2001), *The future of nostalgia*. New York, Basic Books.
Draaisma, D. (2002), *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. Over het autobiografische geheugen*. Groningen, Historische uitgeverij.
Friedberg, A. (1993), *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley, University of California Press.
Freud, S. (1985), 'Rouw en melancholie', in: *Psychoanalytische theorie* deel 1, Meppel/Amsterdam, Boom, 340, 341 (oorspr. 1917).
Harms, I. (1996), 'Heddy Honigmann. De liefde in 76 minuten', in: *Vrij Nederland*, 23 november.
Jameson, F. (1991), *Postmodernism*, *or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C. Duke University Press.
Powrie, Ph. (1997), *French Cinema in the 1980s. Nostalgia and the crisis of masculinity*. Oxford, Clarendon Press.
Snel, P. (1988), 'Je filmt om niet te sterven', in: *De Tijd*, 15 januari.
Willemsen, A. (1987), 'Ook ik was eens Braziliaan. Carlos Drummond de Andrade 1902-1987', in: *NRC Handelsblad*, 19 augustus.
Zee, R. van der (1998), 'Mensen geven zich bloot omdat ik hen geloof', in: *Opzij*, oktober, 38-41.

12. De rol van etniciteit bij populaire black dance

2 Brothers on the 4th Floor (1995), *Come take my Hand* op: 2. Lowland Records.
2 Unlimited (1993a), *No limit*, op: *No Limits*. Byte Records.
2 Unlimited (1993b), *Tribal Dance*, op: *No Limits*. Byte Records.
2 Unlimited (1994), *The real Thing*, op: *Real Things*. Byte Records.
De Spookrijders (1999), *Ik ben de Man*, op: *Klokkenluiders van Amsterdam*. Djax Records.
't Hof van Commerce (1998), *De verefninge*, op: *En in Izzigem*. KinkyStar Records.

Berg, C. van den (1994), ‘Als ik kijk naar de Top 40 schaam ik me om Nederlander te zijn’, in: *Hitkrant*, 2, 20-22.
Burns, K. (1995), ‘Word from the Motherland. Rap, the Dozens and African Griots’, in: A. Sexton (red.), *Rap on Rap. Straight-up Talk on Hip-hop Culture*. New York, Delta Book, 30-38.
Engelshoven, T. en J. van Luyn (1993), ‘Gewoon effe leuk doen’, in: *OOR*, 15 mei, 26-29.
Engelshoven, T. en J. van Luyn (1994), ‘2 Unlimited met voorsprong de meest succesvolle band uit de Nederlandse popgeschiedenis’, in: *OOR*, 18 juni, 52-57.
Gates jr., H.L. (1995), ‘2 Live Crew, Decoded. Rap Music Group's Use of Street Language in Context of Afro-American Cultural Heritage Analyzed’, in: A. Sexton (red.), *Rap on Rap. Straight-up Talk on Hip-hop Culture*, 161-163; oorspr. in New York Times, 1990.
Gilroy, P. (1987), *There ain't no black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*. Londen, Hutchinson.
Gilroy, P (1995), *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Londen/New York, Verso.
Hall, S. (1991), *Het Minimale Zelf en Andere Opstellen*. Amsterdam, SUA.
Hebdige, D. (1988), *Hiding in the Light*. Londen, Routledge.
Longhurst, B. (1995), *Popular Music & Society*. Cambridge, Polity Press.
Pels, D. (1996), *Wat Nou!? Een studie naar de ontwikkeling van Nederhop*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Communicatiewetenschap, Universiteit van Amsterdam.
Rose, T. (1994), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Londen, Wesleyan/University Press of New England.
Tagg, Ph. (1989), ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’, in: *Popular Music* 8 (3), 285-298.
Tetzlaff, D. (1994), ‘Music for meaning: reading the discourse of authenticity in rock’, in: *Journal of Communication Inquiry* 18 (1), 95-117.
Thornton, S. (1995), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press.
Wermuth, M. (1995), Ongepubliceerd interview met Ray Slijngaard.
Wermuth, M. (2002), *No Sell Out. De popularisering van een subcultuur*. Amsterdam, Aksant.

13. Arabische kunstenaars schilderen bergen in Nederland

Abou Sleiman, J. (1992), Ongepubliceerd gesprek met Baldin in zijn atelier, Utrecht.
Abou Sleiman, J. (1993a), *Poort van Hoop*. Productie MTV, Amsterdam (documentaire).
Abou Sleiman, J. (1993b), Ongepubliceerd gesprek met Abdaoui in zijn atelier te Utrecht.
Abou Sleiman, J. (1994), *Abdaoui*. Productie MTV, Amsterdam (documentaire).
Abou Sleiman, J. (2002), Ongepubliceerd gesprek met Marouf in zijn atelier te Amsterdam.
Adang, M. (1986), *Jihad Abousleiman 1975-1985. Werken op papier, schilderijen*. Amsterdam, Tropenmuseum.

AXIS Bureau voor de kunsten v/m (1997), *Decoratie. Versiering of Kunst? Debat over de status van decoratie in oost en west*. Samenvatting symposium in de Balie, 12 december.
Huygens, Ch. (2001), 'Intercultureel verzamelen. Islamitische cultuur niet vrijblijvend voor Nederlandse musea', in: *Sharqiyyât*, 13 januari, 61-62.

Lonte, T. (1993), *Kleine Beelden*, *Grote Dromen*. Amsterdam, Al Farabi/Beurs van Berlage.
Schwartz, I. (1993), ‘Arabische kunstenaars tonen zich op expositie stuk voor stuk individu’, in: *Trouw*, 6 april.
Telgenhof, G. (1993), ‘Gedroomd Arabisch dorp in zinderende kleuren’, in: *NRC Handelsblad*. 3 april.
Wit, H. de (1993), ‘“Dromen” van Arabische kunstenaars in de Beurs’, in: *Het Parool*, 23 maart.

14. De stap van Stut uit het ‘arbeiderstoneel’ naar intercultureel theater door mensen in de wijk

Arian, M. (1979), ‘Vormingstoneel over koningen, baronnen en toneelspelers?’ in: B. Dieho, *Theater op de bres*. Amsterdam, Espee, 42-45.
Arian, M. (1994), ‘Verlate woede en te vroege nostalgie. Tien jaar politiek toneel waar niets van is overgebleven’, in: D. Meijer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwingen in de jaren '60 en '70*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 6.
Bours, J. (1979), *Een hand vol pijn, een vuist vol kracht. Een poging om het toneel weer aan de gewone mensen te geven*. Utrecht, Toneelbegeleidingsgroep Stut.
Bours, J. (1993), *Cirkels*. Script, archief Stut Theater, Utrecht.
Bours, J. (1999), ‘*O tijd van verval, je muren zijn zand*.’ *Verslag van de* ‘*zonen van de Maghreb*’. *Een toneelproject met jonge Marokkanen over zelfrespect*. Utrecht, Stut Theater.
Bours, J. en M. Hautvast (1998), *Tranen in de regen. Een buurt-theaterproject met ouders over hun kinderen. Een werkverslag van A tot Z*. Utrecht, Stut Theater.
Bours, J. en M. Hautvast (1999), *Zonen van de Maghreb. Begeleidingsmateriaal bij de voorstelling*. Utrecht, Stut Theater.
Bours, J. en P. van der Hoek (1984), *Moed voor morgen. Buurttoneel uit volkswijken van binnenuit, geholpen door buitenaf. Stut, Utrecht, 1977-1984*. 's Gravenhage, Centrale Directie Voorlichting, Documentatie en Bibliotheek van het Ministerie Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
Desloovere, M. (1994), ‘Inleiding’, in: *Community Theatre. Een verkenning*. Themanummer van Theater & Educatie, 1, 2, 5-7.

Deursen, E.F. van (2001), Wijktheater. Een onderzoek naar de sociale en artistieke positie van Wijktheater. Het Rotterdams Wijktheater als voorbeeld. *Ongepubliceerde doctoraalscriptie. Erasmus Universiteit Rotterdam, Rotterdam*.
Erven, E. van (2001), *Community Theatre. Global Perspectives*. Londen/New York, Routledge.
Kieboom, A. van den en A. Smit (1997), *Het Rotterdamse Wijktheater. Theater voor en door buurtbewoners*. Breda, De Geus.
Smeets, J. (1979), 'Ik weet het zeker: ik weet het nog niet zeker... Een persoonlijke geschiedenis van 10 jaar politiek vormingstheater', in: B. Dieho, *Theater op de bres*, 8-21.
Videoband van *Cirkels* (1993), Stut Theater.
Videoband van *de Dag, de Nacht en het Overleven. Een videodrama over Nederlandse en buitenlandse vrouwen* (1994), Lumina Filmproducties. Stut Theater i.s.m. EPEAN-Nederland en LCO.
Videoband van *Zonen van de Maghreb* (1999), Stut Theater.
Videoband *The stage is a village* (1998), Ocean Film Productions. Documentaire over zes representatieve Community Theatre-groepen in Kenia, de Filippijnen, Costa Rica, de Verenigde Staten (Los Angelos), Australië (Sydney) en Nederland (Stut Utrecht).

15. Uit de schaduw naar het licht

Bakelen, Maria P. van (1999), 'Kernpunten en dwarsverbanden. Een poging tot samenvatting', in: *Theater & Educatie. Contrast Rijk(?) Over de (on)mogelijkheid van culturele diversiteit in de gesubsidieerde kunstsector*, 6, 1, 50- 56.
Blokdijk, T. (1999), 'De fusie der elementen brengt de kern tot ontploffen', in: *InterAkta*, nr. 2, Rotterdam Erasmus Universiteit, Faculteit der Wijsbegeerte, december, 22-25.
Booys, F. de (1994), 'Het gevaar van te veel van te weinig', in: *De Haagsche Courant*, 27 april.
Boston, M. (1999), Beleidsplan *Made in da Shade* 2001-2004, Amsterdam, december.
Bots, P. (1994), 'Wat probeersels', in: *Het Parool*, 27 april.
Kehla Wirnkar, J. (1999), 'Identiteit als legitimatie voor patronage voor kunst en cultuur', in: *Theater & Educatie. Contrastrijk (?) Over de (on)mogelijkheid van culturele diversiteit in de gesubsidieerde kunstsector*, 6 (1999) 1, 34-40.
Koenis, S. (1999), 'Hup de tolerantie, Groene-essay', in: *De Groene Amsterdammer*, 10 februari.
Kottman, P. (1994), 'Toneel over travestieten ontbeert vakmanschap', in: *NRC Handelsblad*, 21 april.
Ockhuysen, R. (1994), 'Shade lijkt meer op een bonte avond dan op een schimmenrijk', in: *de Volkskrant*, 23 april.
Oosterling, H. (2000), 'Creatief entertainment. Over interactief recreëren'. Ongepubliceerde lezing.

Oosterling, H. (1999), ‘Hoe draaglijk is het leven als theater? Relaties tussen tolerantie, artistieke kwaliteit en politieke gelijkheid in postmoderne tijden’, in: *Theater & Educatie. Contrast Rijk (?) Over de (on)mogelijkheid van culturele diversiteit in de gesubsidieerde kunstsector*, 6,1, 21-33.
Ph. H. (1994), ‘De poging echt iemand te zijn’, in: *De Telegraaf*, 22 april.
Shadee Bizniz (1999-heden), Amsterdam, nieuwsbrieven. Publicatie in eigen beheer.
Zahn, E. (1991), *Regenten*, *Rebellen en Reformanten. Een visie op Nederland en de Nederlanders*. Amsterdam, Contact.

16. Heimwee naar een land dat niet meer bestaat

Aarts, C.J. en M.C. van Etten (1998), *Ga met de wind*, *zeggen de schaduwen. Verhalen van vluchtelingen*. Den Haag, Stichting Vluchteling.
Abdolah, K. (1993), *De Adelaars*. Breda, De Geus.
Abdolah, K. (1995), *De meisjes en de partizanen*. Breda, De Geus.
Abdolah, K. (1997), *De reis van de lege flessen*. Breda, De Geus.
Abdolah, K. (2000), *Spijkerschrift*. Breda, De Geus.
Abdolah, K. e.a. (1998), *Buitenspiegels. Verhalen over Nederland*. Amsterdam/Den Haag, Van Gennep/Novib.
Abrana, L.S.A. (1990), *De geschiedenis van de tango*. Breda, De Geus.
Allas, Y. (1998), *Idil een meisje*. Breda. De Geus.
Allas, Y. (2001), *De generaal met zes vingers*. Breda, De Geus,
Benali, A. (1999), ‘Slangen van karton’, in: *Vrij Nederland*, 4 september.
Beranová, J. (1992), *Nu delen we een geheim*. Baarn, Ambo.
Breure, M. (1994), ‘De schrijver als trekvogel’, in: *Vrij Nederland*, 15 januari.
Cuadros, R. (1993), *Gedichten van de honger en zijn hond*. Breda, Papieren Tijger.
Dautzenberg, J.A. (1992), ‘De verslavende uitwerking van een flesje cola’, in: *de Volkskrant*, 24 april.
Dijkgraaf, M. (2001), ‘Palmen worden kastanjes’, in: *NRC Handelsblad*, 26 januari.
Etty, E. (1999), ‘Lulu's luierseks’, in: *NRC Handelsblad*, 20 november.
Hakkert, T. (1999), ‘Ik heb van verdriet iets moois gemaakt’, in: *Haarlems Dagblad*, 20 november.
Hollands, M. (1998), *Nieuwe ruimte - integratie als avontuur*. Utrecht, Van Arkel.
Illès, V. (1992), *Kind van een andere tijd*. Amsterdam, Prometheus.
Isegawa, M. (1998), *Abessijnse kronieken*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Isegawa, M. (1999), *Slangenkuil*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Isegawa, M. (2001), *Twee chimpansees*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Jansen, C. (1993), ‘Een balling wordt voor de tweede keer geboren’, in: *Trouw*, 18 februari.
Jong, S. de (1998), ‘Schrijven voor de onafhankelijkheid’, in: *NRC Handelsblad*, 25 juli.
Kerstens, P. (2001), ‘Geen gewoon Somalisch meisje’, in: *De Morgen*, 7 februari.
Kools, F. (1997), ‘De pruim viel als een traan in moeders handpalm’, in: *Trouw*, 14 april.

Kuipers, W. (1999), ‘Als een mier op een hete trampoline’, in: *de Volkskrant*, 26 november.
Kuitert, L. (1999), ‘Niet zielig, maar leuk; Nederlandse uitgevers van multiculturele literatuur’, in: *Literatuur* 16 (6), 355-364.

Luis, J. (1997), ‘Twee werelden moeiteloos in elkaar geschoven’, in: *NRC Handélsblad*, 21 maart.
Marbe, N. (2001), *Kader*, *Lulu*, *Moses en ik*. Amsterdam, Meulenhoff.
Mark, T. van der (1997), ‘Interview met Kader Abdolah’, in: *Haagsche Courant*, 27 juni.
Meijsing, D. (1992), ‘Heilstaat aan de Sloterplas. Vera Illès' genadeloze blik van de Vreemdeling’, in: *Elsevier*, 28 maart.
Moor, P. de en J. Kuijpers (1998), ‘Yasmine Allas; De wereld is er niet alleen voor God en de mannen’, in: *Knack*, 24 juni.
Möring, M. (2001), ‘Daar hoor ik thuis’, in: *Vrij Nederland*, 17 maart.
Mulder, R. (1991), ‘Ik weet niet of ik Spaanse of Nederlandse literatuur maak’ in: *NRC Handelsblad*, 31 juli.
Neefjes, A. (1999), ‘Lulu Wang wil tranen’, in: *Vrij Nederland*, 11 december.
Paasman, B. (1999), ‘Een klein aardrijkje op zichzelf, de multiculturele samenleving en de etnische literatuur’ in: *Literatuur* 16 (6), 323-334.
Qader, S. (2000), *Veelzeggende cijfers*, *verhalen en gedichten van vluchtelingen in Nederland*. Nijmegen, COS Gelderland.
Rushdie, S. (1992), *Vaderland in de verbeelding*. Amsterdam, Veen.
Said, E. (1993), *Culture and imperialism*. Londen, Vintage.
Schenke, M. (1999), ‘Lulu Wang valt van voetstuk’, in: *Algemeen Dagblad*, 19 november.
Schutte, X. (1995), ‘Wie weg is is weg’, in: *De Groene Amsterdammer* 24 mei.
Schutte, X. (1998), ‘Afrikaanse anekdoten’, in: *De Groene Amsterdammer*, 8 april.
Sebastián, A. (1986), *De eerste fakkels*. Amsterdam, Thoth.
Sebastián, A. (1991), *De dikke van de melksalon*. Amsterdam, Thoth.
Serrano, L. (1988), *Een onmogelijke herinnering*. Baarn/Den Haag, Ambo/Novib/NCOS.
Stavinoha, J. (1982), *Praagse dixieland*. Amsterdam, Querido.
Stavinoha, J. (1984), *In goede handen*. Amsterdam, Querido.
Stavinoha, J. (1988), *Aroma*. Amsterdam, Van Oorschot.
Stavinoha, J. (1998), *Zegenrijke jaren*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Stavinoha, J. (2001), ‘Een vreemde woning’, in: *Vrij Nederland*, 17 maart.
Steenmeijer, M. (1988), ‘Veroordeeld tot overleven’, in: *Vrij Nederland*, 13 februari.
Takken, W. (1999), ‘Incest misbruikt’, in: *NRC Handelsbald*, 26 november.
Wal, G. van der (1999), *Mijn moeder was analfabeet en andere levensverhalen van geslaagde vrouwen*. Den Haag, Novib.
Wang, L. (1998), *Het lelietheater*. Amsterdam, Vassallucci.
Wang, L. (1999), *Het tedere kind*. Amsterdam, Vassallucci.
Wang, L. (2001), *Seringendroom*. Amsterdam, Vassallucci.
Wellinga, K. (1988), ‘Latijns-Amerikaanse schrijvers in Nederland’, in: *De Groene Amsterdammer*, 27 januari.
Zeeman, M. (2001), ‘Een bos zwarte tulpen. Nederland en de transnationale literatuur’, in: *de Volkskrant*, 16 maart.
Zoon, C. (1989), ‘Als iets in Nederland bestreden wordt, is het de onzekerheid’, in: *de Volkskrant*, 13 januari.

17. Een groteske woordkunstenaar in domineesland

Bakhuyzen, K. (2002), ‘Ooit dachten moslims over seks veel ruimer’, in: *Trouw*, 17 september.
Blom, O. (2001), ‘Bouazza's trip met de Nederlandse taal’, in: *Trouw*, 10 november.
Bouazza, H. (2000a), ‘Zinloos vertaalgeweld’, in: *De Groene Amsterdammer*, 29 april.
Bouazza, H. (2000b), ‘De deinsvaardigheid van paarden’, in: *NRC Handelsblad*, 21 juli.
Bouazza, H. (2000c), ‘Naschrift Hafid Bouazza’, in: *NRC Handelsblad*, 25 juli.
Bouazza, H. (2002a), ‘Nederland is blind voor moslimextremisme’, in: *NRC Handelsblad*, 20 februari.
Bouazza, H. (2002b), ‘Moslims kwetsen Nederland’, in: *NRC Handelsblad*, 2 maart.
Bouazza, H. (2002c), ‘Nederland slikt te veel onzin van moslims’, in: *NRC Handelsblad*, 20 september.

Dijkgraaf, M. (2001), ‘De retoriek van de koran is te gek’, in: *NRC Handelsblad*, 9 maart.
Etty, E. (2001), ‘Dwalen door een woordenwoud’, in: *NRC Handelsblad*, 9 november.
Gelder, G.J. van (2000), ‘Arabische tuin’, in: *NRC Handelsblad*, 25 juli.
Goedkoop, H. (1998), ‘Een taal graaft haar eigen graf’, in: *NRC Handelsblad*, 8 mei.
Grijs, P. (1998), ‘Grijs’, in: *Vrij Nederland*, 16 mei.
Groen, J. (2002), ‘De Oosterse lusthof is helaas gesloten’, in: *de Volkskrant*, 14 september.
Heijne, B. (2001), ‘Vlinders, niet vastgepind’, in: *NRC Handelsblad*, 9 maart.
Kouters, S. (2002), ‘Genoeg van het gesus’, in: *de Volkskrant*, 7 maart.
Kuipers, W. (1998), ‘Ik ben een Nederlandse schrijver’, in: *de Volkskrant*, 1 mei.
Lockhorn, E. (2001), ‘Ik zou het leven willen dragen als een kroon’, in: *Vrij Nederland*, 3 februari.
Moerman, J. (2001), ‘Iedere vorm van generalisatie vind ik storend’, in: *Rotterdams Dagblad*, 15 maart.
Oorschot, G. van (2003), ‘Bouazza's taal is te bloemrijk voor een opera’, in: *de Volkskrant*, 10 mei.
Peters, A. (2001), ‘Op zachte turelu van dijengewrijf’, in: *de Volkskrant*, 2 november.
Pos, G.J. (1997), ‘Zonen van Sheherezade’, in: *Elsevier*, 28 juni.
Seghers, R. (2002), ‘Interview: Hafid Bouazza’, in: *Villa D'arte*, nr. 4, september/oktober.
Vullings, J. (2001), ‘Tobber Bouazza’, in: *Vrij Nederland*, 2 november.
Zeeman, M. (2001), ‘Een bos zwarte tulpen’, in: *de Volkskrant*, 16 maart.

18. Nat hout: Astrid Roemers postkoloniale verbeelding

Anbeek, T. (1999), ‘Fataal succes: over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici’, in: *Literatuur*, 6, 335-342.
Appadurai, A. (2000), *Globalization*. Durham NC: Duke University Press.
Appiah, K.A. (1991), ‘Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?’ in: *Critical Inquiry* 17, 336-357.
Bakker, J.-H. (1996), ‘Gewaagd leven’, in: *Haagsche Courant*, 26 april.
Basch, L., N. Glick Schiller and C. Szanton Blanc (1994). *Nations unbound: Transnational Projects*, *Postcolonial Predicaments*, *and Deterritorialized Nation-States*. Langhorne, Gordon and Breach.
Boef, A.H. den (1998), ‘Astrid Roemers trilogie van het verscheurde Suriname’, in: *Bzzlletin. Nederlandstalige literatuur in Suriname en op de Antillen*, april, 32-36.
Breure, M. (1997), ‘Een zuurzakboom met moorddadige bijen’, in: *Vrij Nederland*, 2 augustus.
Chambers, I. (1994), *Migrancy*, *Culture*, *Identity*. Londen, Routledge.
Dijk, Y. van (1999), ‘Als ruinen stormden zij door de moerassen van hun lust’, in: *de Volkskrant*, 26 februari.
Etty, E. (1999), ‘Wat liefde vermag. Astrid Roemer voltooit trilogie over Suriname’, in *NRC Handelsblad*, 15 januari.
Gerits, J. (1999a), ‘Vertellen tegen het leven in’, in: *De Morgen*, 4 februari.

Gerits, J. (1999b), ‘Astrid Roemer en de ware geschiedenis van Suriname’, in: K. Gyssels en P. Pelckmans (red.), *Het labyrint van de bevrijding. Tien postkoloniale auteursportretten*. Kapellen, Pelckmans, 67-88.
Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press.
Glissant, E. (1999), *Poétique de la Relation*. Parijs, Gallimard.
Goedegebuure, J. (1996), ‘Het postkoloniale trauma’, in: *HP/De Tijd*, 15 maart.
Grewal, Inderpal and Caren Kaplan, (red.) (1994), *Scattered hegemonies. Postmodernity and transnational feminist practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
Herman, J. (1994), *Trauma and Recovery. From Domestic Abuse to Political Terror*. Londen, Pandora.
Hoving, I. (2001), *In Praise of New Travelers. Reading Caribbean Migrant Women's Writing*. Stanford CA, Stanford University Press.
Kampen, M. van (1989), *Surinaamse schrijvers en dichters*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Kempen, M. van (1999), ‘De onuitwisbare kenmerken van de zwarte stem. Over de stijl van Astrid H. Roemer’, in: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 5 (1998), nr. 1 (juni), 21-39. Webversie http://www.sun.ac.za/afrndl/tna/513.html.
Koningsbruggen, P. van (1997), ‘Astrid H. Roemer. Lijken op Liefde’. *OSO* 16, 2, 253-256 (recensie).
McLaren, P. (1994), ‘White Terror and Oppositional Agency. Towards a Critical Multiculturalism’, in: D.T. Goldberg (red.), *Multiculturalism. A Critical Reader*. Oxford, Blackwell.
Moor, E. (1999), ‘“Je bent wat je wilt zijn.” Sporen van hoop in de trilogie van Astrid H. Roemer’, in: *Armada* 16, 73-81.
Niemöller, J. (1997), ‘Open wond’, in: *de Groene Amsterdammer*, 25 juni.
Paul, H. (1999), *Mapping Migration. Women's Writing and the American Immigrant Experience from the 1950s to the 1990s*. Heidelberg, Winter Verlag.
Phaf-Rheinberger, I. (2001), ‘The Contemporary Surinamese Novel’, in: A. James Arnold (red.), *A History of Literature in the Caribbean. Volume 2: English- and Dutch-Speaking Regions*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
Phaf, I. (1984), ‘Vrouwen en literatuur in het Caribisch gebied’, in: M. Schipper (red.), *Ongehoorde woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, de Arabische wereld*, *Azië*, *het Caribisch gebied en Latijns-Amerika*. Weesp, Het Wereldvenster; Den Haag, Novib, 183-214.
Roemer, Astrid H. (1996), *Gewaagd Leven*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Roemer, Astrid H. (1997), *Lijken op Liefde*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Roemer, Astrid H. (1998), *Was Getekend*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Truyens, A. (1997), ‘Een mogelijk scenario voor een verloederd land’, in: *de Volkskrant*, 23 mei.
Tummers, R.-M. (1984), *Wat bindt meer: ras of sexe? Een interpretatie van Astrid Roemers Over de gekte van een vrouw*. Nij negen, KUN.
Wekker, G. (2002), *Nesten bouwen op een winderige plek. Denken over gender en etniciteit in Nederland*. Oratie Universiteit Utrecht.
Wikkerink, A. (1987), *Normen en rollen in Astrid Roemers Over de gekte van een vrouw*. Amsterdam Vrije Universiteit.

19. Balkan in de Lage Landen

Arian, M. (1993), ‘Mediaoorlog. Hete hoofden om de lege magen te vergeten’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12 mei.
Berg, J. de (1993), ‘Filosoof te Belgrado’, in: *Trouw*, 2 oktober.
Bukal, S. (1997), ‘Ik ben schrijver’, in: *Now Future!*, 9 maart.
Ćićovaćki, B. (2003), ‘Hoe je Nederland ook kunt leren kennen’, in: *de Volkskrant*, 4 mei.
‘Editorial’, in: *Future Now!*, nr. 12, december 1997.
‘Editorial. Communication instead of war. Dialogue to solve social conflicts’, in: *Helsinki Monitor*, vol. 5, 1994. International Helsinki Federation for Human Rights/Helsinki Watch, Utrecht, 5.
Globus investigatory team, The (1992), ‘Croatia's feminists rape Croatia’, in: *Globus*, 11 december.
Koelemeijer, J. (1994), ‘Een festival voorbij het einde van de wereld. Haris Pasovic over het Sarajevski Filmski Festival’, in: *Skrien*, nr. 194, februari/maart.
Langeveld, A. (2000), ‘Oorlog in de jellinek’, in: *NRC Handelsblad*, 29 december.
Pejic, N. (1993), ‘Enkele opmerkingen over media in oorlogstijd’, in: *Andere Sinema*, nr. 117, september/oktober.
Pol, B. (1993), ‘IKON adopteert radiostation ZID in Sarajevo’, in: *de Volkskrant*, 11 november.
Teofanic, A. (1996), ‘Brieven aan het hoofdstedelijke dagblad’, in: *De Gids*, 159, 4, april, 358-360.
Teofanic, A. (2001), ‘Somber gemutst’, in: *De Gids*, 164, 6, juni, 456-474.

20. Een staalkaart van het hybride theater

Scholten, Rob, Jitske Hallema en Jantien Meijer (2000), *Hollandse Nieuwe 4. Interculturele theaterteksten. Zeventien eenakters*. Amsterdam, Theater Cosmic.
Eer, H. van (1990), ‘Allochtonentheater in Nederland? Programmeurs, managers en impresario's laten het afweten’, in: *Podium* 2, 38-42.
Hallema, T. (2000), ‘Hollandse Nieuwe, springplank voor schrijverschap’, in: Scholten, Rob, Jitske Hallema en Jantien Meijer (2000), *Hollandse Nieuwe 4. Interculturele theaterteksten. Zeventien eenakters.* Amsterdam, Theater Cosmic, 9-10.
Jagt, M. van der (1990), ‘Het ideale festival is géén festival’, in: *Toneel Theatraal* 3, 40-44.
Neslo, A. (2001), Ongepubliceerd interview met Shervin Nekuee over hybride theater, Rotterdam, in opdracht van de Phenix Foundation.
Schwab, D. en A. de Vries (1995), *Zoeken, vechten, houden van. Zeven gesprekken over multicultureel theater*. Amsterdam, Scarabes.
Wirahadiraksa, T. (1994), *Artisjokkenharten. Het stimuleringsbeleid van WVC en de ontwikkeling van professionele allochtone theatergroepen*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam.

21. Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland

‘Allochtonen zijn boekenweek beu’, in: *Algemeen Dagblad*, 13 maart 2001.
Bakker, J.-H. (2000), ‘Schrijvers zijn verdeeld over nieuw Boekenweekgeschenk’, in: *Haarlems Dagblad*, 18 april.

Benali, A. (2001), ‘Inleiding’, in: *Belofte aan de wereld. Bloemlezing over het kind door Abdelkader Benali*. Breda, De Geus, 9-13.
Birney, A. (2001), *Yournael van Cyberney*. Amsterdam, In de Knipscheer.
Blom, O. (2001), ‘Allochtone vorm of allochtone vent’, in: *Trouw*, 31 maart.
Boomsma, G. (2001), ‘Gedroomde schrijversbent’, in: *Vrij Nederland*, 10 maart.
Breure, M. (2002), Ongepubliceerd interview met CPNB-directeur Henk Kraima op 3 januari 2002.
Bouazza, H. (2001), *Een beer in bontjas*. Amsterdam, Stichting CPNB.
Ephimenco, S. (2001), ‘Ephimenco. Column’, in: *Trouw*, 15 maart.
Heijne, B. (2001), ‘Vlinders, niet vastgepind’, in: *NRC Handelsblad*, 9 maart.
Isegawa, M. (2001), ‘Prinses Europa’, in: *Twee chimpansees*. Amsterdam, De Bezige Bij, 35-135.
Jong, S. de (2000), ‘CPNB levert Boekenweek uit aan literair flitskapitaal’, in: *NRC Handelsblad*, 3 mei.
Klerck, H. de (2000), ‘Keus Rushdie wekt wrevel schrijvers’, in: *de Volkskrant*, 18 april.
Kraima, H. (2001), Ongepubliceerde toespraak over de Boekenweek 2001, gehouden op 5 februari 2001 in De Kleine Komedie in Amsterdam.
Kuipers, W. (2001), ‘Thema’, in: *de Volkskrant*, 16 maart.
Kuitert, L. (2001), *Vleugelspelers. Uitgevers tussen twee culturen*. Utrecht, Forum, Instituut voor Multiculturele Ontwikkeling.
Laroui, F. (2001a), *Vreemdeling: aangenaam*. Amsterdam, G.A. van Oorschot.
Laroui, F. (2001b), ‘De beste manier om iets te vangen’, in: *Belofte aan de wereld. Bloemlezing over het kind door Abdelkader Benali*. Breda, De Geus, 19-31.
Laroui Fouad (2001c), ‘Op de vlucht voor de taal’, in: O. Blom e.a., *Het land van herkomst. Boekenweekmagazine*. Eenmalige uitgave van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek, Amsterdam maart, 30-33.
Möring, M. (2001), ‘Daar hoor ik thuis’, in: *Vrij Nederland*, 17 maart.
Moerman, J. (2001), ‘Iedere vorm van generalisatie vind ik storend’, in: *Dagblad Flevoland*, 15 maart.
Rushdie, S. (2001), *Woede*. Amsterdam, Stichting CPNB.
‘Salman Rushdie schrijft het boekenweekgeschenk 2001’. Persbericht van uitgeverijen De Geus, Van Gennep en Vassallucci, 20 april 2000.
Stevens, H. (2000), ‘Boekenweekgeschenk is een literaire circusact geworden’, in: *Het Parool*, 22 april.
‘Verbazing over keus voor Rushdie’, in: *Friesch Dagblad*, 21 april 2001.
Werkman, H. (2000), ‘Rushdie en Kraima’, in: *Nederlands Dagblad*, 28 april.
Zeeman, M. (2001), ‘Een bos zwarte tulpen’, in: *de Volkskrant*, 16 maart.

Appendix
Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw

De voorgeschiedenis

In de vroegmoderne tijd vormde de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, en dan vooral de kustprovincies, een ware magneet voor immigranten. Het westen van de Republiek was in de zeventiende en achttiende eeuw een van de rijkste en meest ontwikkelde regio's ter wereld en had permanent immigranten van allerlei pluimage nodig: seizoenarbeiders voor de landbouw en het bouwen aan de infrastructuur; soldaten en matrozen voor de vloot, alsook ambachtslieden, handelaren en dienstboden in de grote steden, om maar een aantal belangrijke groepen te noemen. Al deze vreemdelingen tezamen zorgden er voor dat het aandeel 'in het buitenland geborenen' in de periode voor 1800 in de provincies Holland minstens zo hoog lag als heden ten dage. In de hoogtijdagen van de buitenlandse immigratie, in het midden van de zeventiende eeuw, was het aandeel in het buitenland geborenen in het gewest Holland met achttien procent zelfs iets hoger dan aan het begin van de 21ste eeuw.

Hoewel verreweg de meeste migranten in die tijd uit de omringende landen kwamen, met als bekendste uitzondering de relatief kleine groep der Portugese joden die zich aan het begin van de zeventiende eeuw in Amsterdam vestigden, werden deze nieuwkomers wel degelijk als vreemd ervaren en organiseerden de meeste zich ook middels eigen organisaties, zoals de Lutherse en Waalse kerken. Duitsers golden als dom en lomp, Zuid-Nederlanders als arrogant en joden als onbetrouwbaar. Pas na enkele generaties werden de nakomelingen van deze migranten niet meer primair als anders beschouwd en zagen ook zijzelf zich niet meer in de eerste plaats als vreemdelingen. Dit goldt niet voor de joodse groep die tot het einde van de achttiende eeuw systematisch werd gediscrimineerd.

Met de economische en politieke neergang in de loop van de achttiende eeuw nam de immigratie langzaam maar zeker af en na de Napoleontische tijd daalde het aandeel buitenlanders in het nieuwe Koninkrijk der Nederlanden gestaag, om rond 1890 op een *all time low* uit te komen.

Tabel 1: In het buitenland geborenen in Nederland, 1849-1930

	geboren buiten Ned.	waarvan vrouwen (%)	vrouwen in % van bevolking	Mannen in % van bevolking	totaal in % van bevolking
1849	70855	42	1,9	2,8	2,3
1859	62272	44	1,6	2,1	1,9
1869	59278	46	1,5	1,8	1,8
1879	68971	49	1,7	1,8	1,7
1889*	75980	51	1,9	1,7	1,7
1899	79673	51	1,6	1,5	1,6
1909	95282	52	1,7	1,6	1,6
1920	169203	54	2,6	2,3	2,5
1930	244838	60	3,7	2,5	3,1

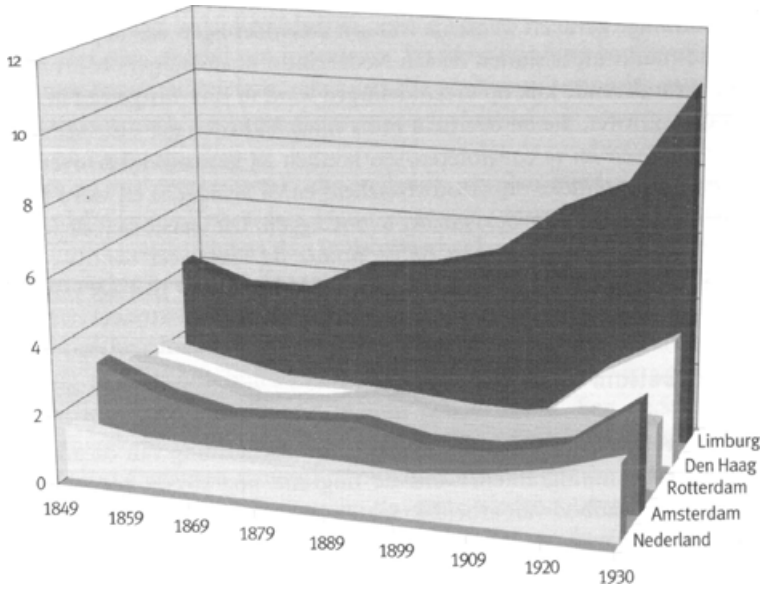
Bron: Volkstelling 1909 (Inleiding 76-77, 79-80); Volkstelling 1920 (leeftijd etc., 256); Volkstelling 1930 (deel II, 266).

De korte twintigste eeuw

Tot zover de belangrijkste ontwikkelingen in de negentiende eeuw, die een sterk afwijkend beeld te zien geven van de daaraan voorafgaande periode. Vanaf de eeuwwisseling nam in geheel Nederland het aandeel van vreemdelingen weer langzaam toe, waarbij de groei in Limburg overigens aanmerkelijk eerder inzette en veel omvangrijker was dan in het westen van het land. Van de drie grootste (Hollandse) steden herstelde Amsterdam zich van de laatnegentiende-eeuwse inzinking, terwijl Den Haag zich (naar verhouding) ontwikkelde tot de vreemdelingenstad in Holland bij uitstek. In 1930 bleek daar 3,6 procent van de bevolking van niet-Nederlandse nationaliteit (tegen 3,1 procent in Amsterdam). Rotterdam, ten slotte, viel in dit opzicht wat terug en werd in de loop van de twintigste eeuw blijkbaar minder aantrekkelijk als vestigingsplaats voor nieuwkomers (2,2 procent in 1930).

De bescheiden groei van de immigratie vanaf het einde van de negentiende eeuw kwam grotendeels op het conto van Duitse immigranten die hier hun brood kwamen verdienen. Daarnaast kwamen er kleine groepjes vluchtelingen, maar - net als in de gehele negentiende eeuw - waren de aantallen tot aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog bijzonder klein. Vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw betrof het voornamelijk Russische joden, die de pogroms ontvluchtten. De

* Hoewel de cijfers niet zo afwijken is aangegeven dat 1889 minder goed is te vergelijken met de rest omdat toen alleen Nederlanders naar geboorteplaats zijn uitgesplitst en alle vreemdelingen zijn beschouwd als geboren in een vreemd land. Die categorie is daardoor te groot.



Figuur 1. Het percentage vreemdelingen in Nederland 1849-1930.
Bron: *Volkstellingen*.

overgrote meerderheid ging rechtstreeks via Duitse havens naar de Verenigde Staten en een deel naar Engeland. Een minderheid koos voor Rotterdam als oversteekpunt. Gemeenschappen van (voormalig) Oost-Europese joden van enige betekenis ontstonden pas ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. Het ging vooral om in Galicië geboren joodse diamantbewerkers, die zich aan het einde van de negentiende eeuw in Antwerpen hadden gevestigd en na de Duitse inval in 1914 op de vlucht sloegen. Mogelijk meer dan duizend van hen kwamen in Scheveningen terecht.

De ‘Groote Oorlog’

Verreweg de meeste immigranten ten tijde van de Eerste Wereldoorlog waren Belgen. Maar liefst één miljoen vluchtelingen passeerden de grens tijdens de eerste maanden van de oorlog. Aanvankelijk concentreerden zij zich in de zuidelijke provincies, maar al snel werden ze over het gehele land verspreid. Naast vele Belgen verbleven er in Nederland enige duizenden Duitse militairen, Russische en Poolse ontvluchte krijgsgevangenen en burgers, alsmede bijna 5.000 Franse vluchtelingen. De Eerste Wereldoorlog was niet zozeer van belang voor de migratiegeschiedenis vanwege de Belgische vluchtelingen, van wie zich vrijwel niemand permanent vestigde,

maar vanwege de grotere interveniërende rol van de overheid in het maatschappelijk leven en in het bijzonder op de arbeidsmarkt. Voor het eerst kwam het idee op dat het in sommige gevallen wenselijk was om vreemdelingen van bepaalde sectoren op de arbeidsmarkt uit te sluiten en aan Nederlandse staatsburgers voorrang te verlenen. Die veranderende kijk op vreemdelingen werd in 1918 vastgelegd in een nieuwe Vreemdelingenwet, die de overheid meer mogelijkheden gaf om vreemdelingen apart te behandelen en te controleren. Zo konden zij gemakkelijker over de grens worden gezet (bij politieke onbetrouwbaarheid en/of armoede) en werd het mogelijk hun de toegang tot de arbeidsmarkt te ontzeggen. Dit laatste liep de jaren twintig niet zo'n vaart, zeker niet toen de economie na 1922 weer aantrok, maar het creëerde wel een precedent en betekende een definitieve breuk met het verleden.

Het Interbellum

Ondanks de grotere controle en de aanzetten tot afscherming van de arbeidsmarkt voor buitenlandse immigranten, werd de migratie nog steeds gestuurd door de vraag naar en het aanbod van arbeidskrachten in zowel Nederland als in de landen van herkomst. Zo zorgde de chaotische politieke en economische situatie in Duitsland in de jaren 1921-1923 voor een sterke groei van de arbeidsmigratie naar Nederland. Maar ook uit Midden- en Oost-Europa (Polen, Hongarije) kwamen er steeds meer migranten. Het hoogtepunt van de arbeidsmigratie valt samen met het begin van de mondiale economische crisis die in 1929 uitbrak en die met name Duitsland eerder en zwaarder trof. Pas toen de gevolgen in de loop van 1931 in Nederland voelbaar werden en de werkloosheid in Duitsland mede als gevolg van de economische politiek van het nazi-regime vanaf 1934 fors begon te dalen, werd het einde van de *Hollandgängerei* ingeluid.

Net als in de negentiende eeuw waren vreemdelingen niet evenredig over de sectoren van de arbeidsmarkt verdeeld. Wel vond er een aantal opmerkelijke verschuivingen plaats (tabel 2). Waar het aandeel van Nederlandse mannen in de nijverheid afnam, zien we een forse toename bij vreemdelingen. Deze werd vooral veroorzaakt door de expansie van de Limburgse mijnen. Ook bij de handel zien we een tegengestelde tendens: toename bij de Nederlandse mannen en een afname bij vreemdelingen. Tot slot valt op dat zowel bij vrouwen als bij mannen vreemdelingen in het onderwijs en bij de overheid hun relatief sterke positie hebben verloren.

Voor Noord- en Zuid-Holland gaat deze vergelijking maar ten dele op, aangezien de economische structuur van de Randstad op een aantal punten afweek van die in de rest van Nederland. Vergeleken met de nationale trend werkten er minder (mannelijke) vreemdelingen in de nijverheid en veel meer (vrouwelijke) vreemdelingen in de huiselijke diensten. Dit hoeft geen verbazing te wekken, omdat het hogere nationale percentage voor de nijverheid in hoge mate werd bepaald door de duizenden

vreemdelingen in de Limburgse mijnen (12.000 in 1930), in hoofdzaak Duitsers, maar ook duizenden Polen, Italianen en Slovenen.

Wat de nijverheid in Holland betreft, waren Duitse mannen vooral in de metaal te vinden. Het ging daarbij om ingenieurs, ketelmakers, fijne bankwerkers, metaaldraaiers, monteurs, elektriciens, tekenaars die werkzaam waren bij machinefabrieken en scheepswerven. Er waren maar enkele bedrijfstakken waarin vreemdelingen echt de toon aangaven. Binnen de nijverheid was dat de productie en verkoop van vruchtenijs en het terrazzowerk, die in beide gevallen werden gemonopoliseerd door Noord-Italianen. Een andere sector waar veel vreemdelingen werkten was die der huiselijke diensten. Anders dan in de nijverheid, werkten de meeste vreemdelingen in deze sector in de Randstad. De overgrote meerderheid kwam uit Duitsland (85 procent). Daarna kwam Oostenrijk (10 procent) en vervolgens Oost-Europese landen als Tsjecho-Slowakije en Hongarije. Naar schatting trokken in de jaren twintig en dertig zo'n 175.000 buitenlandse vrouwen naar Nederland, voornamelijk als gevolg van de uitzichtloze situatie in hun geboorteland. Een andere opvallende groep zijn muzikanten. Zij werkten in restaurants, grand cafés en bioscopen, waar met name Oost-Europese strijkorkestjes graag geziene gasten waren. Het meeste emplooi vonden deze muzikanten in de grote steden, Amsterdam voorop. De muziek van buitenlandse orkestjes was zo populair dat menig werkgever aan hen de voorkeur gaf boven Nederlandse musici: zie daarvoor hoofdstuk 4 van dit boek.

Met de crisis in de jaren dertig, die in Nederland langer aanhield dan in de omringende landen, bleven veel buitenlandse arbeidsmigranten weg. Een van de groepen voor wie dat niet gold, waren Chinese zeelieden die vanaf 1911 als stokers waren aangenomen op de grote vaart en die in Rotterdam en Amsterdam kleine, maar hechte gemeenschappen vormden. Zij werden na 1929 getroffen door de massale werkloosheid en gingen in hun onderhoud voorzien door de verkoop van zelfgemaakte pindakoekjes. Hun aanwezigheid was de politie in Amsterdam en Rotterdam een doorn in het oog. Toch werd uiteindelijk slechts een klein aantal via Nederlands-Indië terug naar China gestuurd. Ongeveer duizend Chinezen verlieten Nederland eigener beweging vanaf 1936, toen de scheepvaart weer opleefde. Uiteindelijk bleef er een groep van achthonderd over. Een deel van hen is voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog met Nederlandse vrouwen getrouwd en heeft hier een nieuw bestaan opgebouwd.

Op het moment dat veel Chinezen Nederland (al dan niet gedwongen) de rug toekeerden, kreeg Nederland te maken met een aanzienlijke immigratie (circa 35.000) van met name joodse vluchtelingen uit Duitsland, Oostenrijk en Polen. De meesten van hen bleven maar kort en emigreerden naar overzeese bestemmingen en aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog waren er nog 15.000. De eerste golf van circa 4.000 personen bereikte Nederland in de maanden april en mei van 1933, vrijwel onmiddellijk na het aan de macht komen van Hitlers NSDAP. Daarna bleef het een paar jaar rustig, maar na de *Reichskristallnacht* in november 1938 zochten zo'n 8.000 joodse Duitsers een goed heenkomen naar Nederland. Mede vanwege de

Tabel 2. Vreemdelingen naar beroepsgroep, in procenten in 1899 en 1930.

Sector	1899 man	1899 vrouw	1930 man	1930 vrouw
Nijverheid	36	12	56	8
-bouw	7	0	7	0
-metaal	6	0	13	0
Landbouw	21	10	8	3
Handel	16	8	10	4
Verkeer*	13	5	7	4
Huiselijke diensten	1	28	1	67
Onderwijs, overheid	8	19	2	3
Rest	4	8	6	1
Niet ingedeeld	1	1	10	4
Totaal	100	100	100	100

Bron: *Beroepstellingen* 1899 en 1930.

grote Nederlandse joodse gemeenschap aldaar koos de meerderheid (in 1933 alleen al 5.000) voor Amsterdam. Hun verblijf in Nederland was slechts van korte duur. Samen met de meeste joodse Nederlanders werden zij vanaf 1942 naar de vernietigingskampen in Duitsland en Polen gedeporteerd, waarvandaan slechts weinigen levend terugkeerden.

De meeste nieuwkomers gedurende het Interbellum waren arbeidsmigranten die slechts tijdelijk (van enkele weken tot een aantal jaren) in Nederland bleven, om daarna weer naar hun geboorteland terug te keren of naar elders door te trekken. Een klein deel van hen zou echter voorgoed in Nederland blijven. In de eerste plaats waren dat enige tienduizenden Duitse vrouwen die als dienstbode hadden gewerkt, maar na verloop van tijd met een Nederlandse man trouwden. Omdat zij bij het huwelijk met een Nederlandse man hun oorspronkelijke nationaliteit verloren en automatisch Nederlands staatsburger werden, en bovendien vrijwel allemaal de achternaam van hun man overnamen, werden hun migrantensporen in het openbare leven binnen korte tijd uitgewist. Hoewel het dus om een aanzienlijk aantal immigranten ging, zijn zij vrij geruisloos in de Nederlandse samenleving opgegaan.

Hetzelfde geldt voor een heel andere groep, die vanaf 1920 vanuit Hongarije naar Nederland kwam. Ook hier waren het vrouwen, of liever gezegd meisjes tussen de 4 en 12 jaar, die om aan te sterken in Nederlandse pleeggezinnen werden opgenomen. Hoewel het uitdrukkelijk de bedoeling was dat zij na enkele maanden weer zouden terugkeren naar hun ouders in Hongarije, is uiteindelijk mogelijk een derde van hen in Nederland gebleven. Vooral kinderloze echtparen raakten snel gehecht aan hun pleegkind en deden veel moeite om het verblijf te verlengen en uiteindelijk, met toe-

* hieronder valt ook horeca en vermaak (muzikanten etc.)

stemming van de echte ouders, het kind definitief te adopteren. In totaal zou het om een groep van vijf à tienduizend kinderen zijn gegaan, die net als de dienstbodes door huwelijken met Nederlandse mannen in korte tijd zijn ‘verdwenen’.

Wederopbouw en de onverwachte koloniale erfenis

Na afloop van de oorlog stelde de regering zich op het standpunt dat immigratie ongewenst was. Het land kampte met een groot woningtekort en de toestand van de economie was deplorabel. Het beleid was daarom meer op emigratie dan op immigratie gericht. Omdat er zich al snel in een aantal sectoren aanzienlijke tekorten aan arbeidskrachten voordeden, vooral in de metaal, de mijnen, de textiel, de confectie, de schoenenindustrie en de huiselijke diensten, werden beleidsmakers en politici voor een dilemma gesteld. Ambtenaren bij Sociale Zaken dachten in de eerste plaats aan Poolse militairen die betrokken waren bij de bevrijding van Nederland en ontheemden of *displaced persons* in Duitse, Oostenrijkse en Italiaanse kampen. In totaal hebben zich in de eerste jaren na de oorlog zo'n 12.000 personen, vooral mannen, in Nederland gevestigd, van wie verreweg de meesten in de (grof)metaal, de mijnen en de bouw terechtkwamen.

Al met al had de vestiging van de genoemde nieuwkomers na de oorlog weinig om het lijf. Volgens de Volkstelling van 1947 was het percentage vreemdelingen op de bevolking ten opzichte van het hoogtij-jaar 1930 gehalveerd en dit aandeel bleek in 1960 nog verder teruggelopen. Bij oppervlakkige beschouwing zou dit tot de conclusie kunnen leiden dat er in die vijftien jaar nauwelijks enige immigratie heeft plaatsgevonden. Toch is dat niet zo. De dekolonisatie van Indonesië zorgde namelijk voor een immigratie die zijn weerga niet kende. Tussen 1946 en 1964 namen ongeveer 300.000 repatrianten, voor het merendeel van gemengd Nederlands-Indische afstamming, de wijk naar hun ‘onbekende vaderland’. En daarnaast zetten bovendien 12.500 Molukkers in 1951 voet op Nederlandse bodem.

Aan het begin van de jaren zeventig kwam een tweede stroom koloniale migranten naar Nederland op gang. Ditmaal betrof het inwoners van Suriname, dat in 1975 onafhankelijk werd. Er verbleven weliswaar gedurende de gehele twintigste eeuw Surinamers in Nederland, maar daarbij ging het om een relatief kleine groep van studenten, hoger opgeleiden, muzikanten, arbeiders en verpleegsters. Toen in het zicht van de naderende onafhankelijkheid het conflict tussen de verschillende bevolkingsgroepen (met name de Creolen en de Hindostanen) in Suriname zich verhardde en er volop werk bleek te zijn in Nederland, besloot uiteindelijk een derde van de Surinaamse bevolking hun heil in het koloniale moederland te zoeken. Aldus groeide de in Suriname geboren bevolking van 27.000 in 1970 naar 183.000 in 1999. Net als de Antillianen, die in diezelfde periode van 20.000 naar 63.000 personen groeiden, bleek ook in hun geval het westen van Nederland favoriet. Van alle Surinamers woonde in 1980 meer dan de helft in de vier grote steden.

De ‘gastarbeiders’

In de loop van de jaren vijftig nam de krapte op de arbeidsmarkt verder toe en werd in navolging van Duitsland besloten om gastarbeiders aan te trekken. Omdat de werving in Italië nogal tegenviel, werd de blik verruimd naar andere Zuid-Europese landen, zoals Spanje en Griekenland en al snel Turkije en Noord-Afrika. De ‘grote sprong voorwaarts’ volgde vanaf 1960. Anders dan voor de Tweede Wereldoorlog gingen bedrijven, bijgestaan door de overheid, zelf actief arbeiders in het buitenland werven. Bovendien veranderde het karakter van de arbeidsmigratie door de nadruk op on- of semi-geschoold werk en een dominantie van mannen. In eerste instantie lag de nadruk van de nieuwe arbeidsmigratie in het zuiden (de mijnen) en het oosten (Twentse textiel), maar al snel verlegde het zwaartepunt zich naar Noord- en Zuid-Holland, waar met name de sectoren metaal en voeding met een nijpend tekort aan arbeidskrachten te kampen hadden.

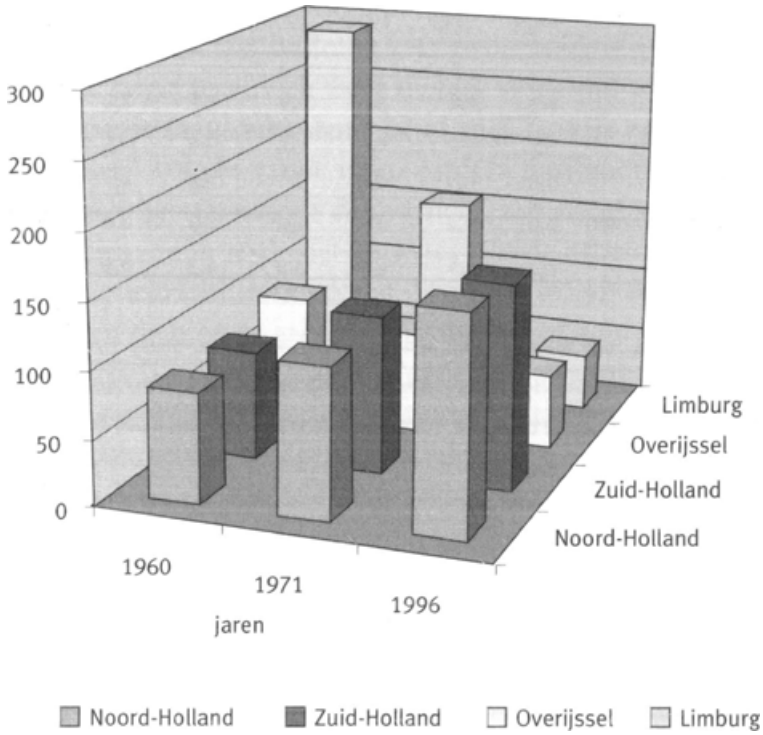
In 1973 werd door de recessie de werving van gastarbeiders stopgezet, maar in plaats van de verwachte afname van de immigratie, groeide vanaf die tijd het aantal nieuwkomers gestaag tot op de dag van vandaag. Dit kwam door een combinatie van slechte economische vooruitzichten in de landen van herkomst (Spanje uitgezonderd) en - paradoxaal genoeg - door het vanaf die tijd vigerende restrictieve vreemdelingenbeleid. Zo realiseerden met name Turken en Marokkanen zich dat wanneer zij Nederland zouden verlaten zij bij terugkeer de deur gesloten zouden vinden. Daar kwam bij dat velen van hen nog steeds werk hadden en aan het leven in het Westen gewend waren geraakt. Ook hadden velen in die tijd allerlei rechten opgebouwd, waaronder dat van gezinshereniging. In plaats van terug te keren, lieten zij vanaf de jaren zeventig daarom hun gezinnen of huwelijkspartners naar Nederland overkomen. Deze ‘volgmigratie’ was vele malen groter dan de oorspronkelijke immigratie. De toename van het aantal immigranten werd voorts veroorzaakt door het groeiend aantal asielzoekers, de dekolonisatie van Suriname en de arbeidsmigratie uit het Westen. Net als bij de Antillianen, wier aantal in diezelfde periode als gezegd toenam van 20.000 tot 63.000 personen, was het westen van Nederland veruit favoriet. Tot slot moeten we niet vergeten dat naast deze al gauw als ‘etnische minderheden’ of ‘allochtonen’ aangeduide groepen, de immigratie uit Europa (exclusief Turkije) en Noord-Amerika aanzienlijk bleef. In 1999 bijvoorbeeld kwam 3,4 procent van alle in het buitenland geborenen uit westerse landen, een toename van 0,6 procent ten opzichte van 1990. Op een iets langere tijdas uitgezet, wordt duidelijk hoezeer de immigratie vooral in de laatste drie decennia van de twintigste eeuw is toegenomen, en hoe daarbinnen het aandeel van nieuwkomers van buiten Europa (inclusief de migranten uit voormalig Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) is gegroeid.

Tabel 3. Percentage in het buitenland geborenen op de totale Nederlandse bevolking (1849-2001).

	1849	*1899*	*1930*	*1960*	*1971*	*1981*	*1996*	*2001*
Westen	2,3	1,6	3,5	1,9	1,8	2,4	2,9	3,5
-waarvan Duitsland	1,5	1,0	2,1	0,4	0,4	0,5	0,8	
Niet westen	0,01	0,2	0,5	2	2,5	4,5	5,3	5,8
-waarvan uit de voor-malige koloniën	0,01	0,2	0,5	1,9	1,9	2,6	2,7	2,5
Totaal	2,3	1,8	4,0	3,9	4,3	6,9	9	9,3

Bron: *Volkstellingen* 1849, 1899, 1930, 1960 en 1971; CBS, *Maandstatistiek van de bevolking* (1/1982:11-38; 9/1990: 35; 1/1997: 22-30; en 9/2001); Tas (1992); en Prins (1997). Met 'Westen' wordt bedoeld geheel Europa (minus Turkije), Noord-Amerika en Oceanië. De cijfers voor 1971 (toen de categorie 'buiten Nederland geboren' was komen te vervallen) zijn geschat op grond van hun aandeel in eerdere en latere tellingen.

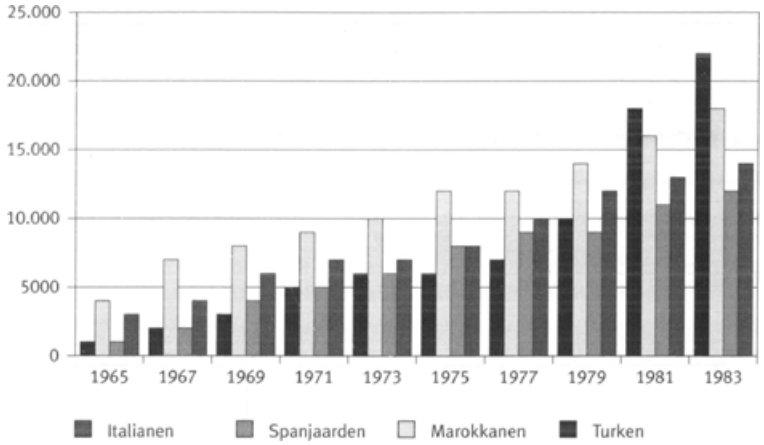
Naar verhouding zijn de meeste van deze recente nieuwkomers in Noord- en Zuid-Holland terecht gekomen en daarbinnen in de grote steden (figuur 2 en tabel 4). Bijna zestig procent van de Surinamers en de helft van alle Marokkanen woont in een van de vier grote steden. De concentratie van Turken is wat lager, maar ligt met 37 procent nog altijd ruim boven het landelijk gemiddelde. Onderling zijn er soms grote verschillen. Marokkanen en Surinamers bijvoorbeeld hebben een grote voorkeur voor Amsterdam, terwijl Antillianen en Turken naar verhouding meer in Rotterdam zijn te vinden.



Figuur 2. Proportionele verdeling van de in het buitenland geborenen in Noord- en Zuid-Holland, Overijssel en Limburg (1960-1996).
Toelichting: bij 100 is het aandeel van het totale aantal inwoners in een provincie gelijk aan het aandeel in het buitenland geborenen. Is het getal hoger dan wonen er naar verhouding meer in het buitenland geborenen (en vice versa). Voor 1960 en 1971 is uitgegaan van de verdeling van alle vreemdelingen. In 1996 alleen van de in het buitenland geboren Turken, Marokkanen, Surinamers en Antillianen.

Immigratie en de verandering van het stedelijk landschap

Met de toename van de immigratie vanaf de jaren zeventig veranderde de samenstelling van de bevolking, vooral in de steden, aanzienlijk. Met name de gezinshereniging van Turken en Marokkanen en daarnaast de massale immigratie uit Suriname was daarvoor verantwoordelijk. Terwijl in 1963 Spanjaarden, Italianen en Grieken nog domineerden, werden deze groepen vanaf het midden van de jaren zeventig getalsmatig overvleugeld door Turken en Marokkanen. De volgende grafiek, waarin de situatie in Rotterdam is weergegeven, illustreert deze ontwikkeling:



Figuur 3. Mediterrane inwoners van Rotterdam, 1965-1984.

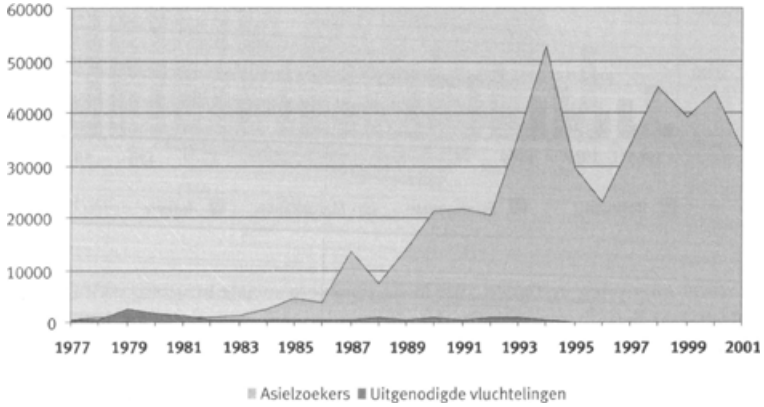
De meeste migranten vestigden zich in de zwakkere sociale buurten, vooral omdat zij alleen daar betaalbare woningen konden vinden. Aan het einde van de twintigste eeuw waren met name die buurten wat betreft de samenstelling van de bevolking ingrijpend veranderd. Bekende voorbeelden zijn het Rotterdamse Spangen, de Indische Buurt in Amsterdam-Oost en de Haagse Schilderswijk, waar het percentage allochtonen (alle personen die zelf of waarvan minstens een van de ouders in een niet-geïndustrialiseerd land is geboren) tussen de vijftig en zeventig procent bedraagt.

Het zijn juist deze wijken waar eveneens relatief veel illegalen wonen, van wie velen overigens lange uren maken in de tuinbouw, de schoonmaak, de horeca en de bouw. Slechts een - zij het opvallende - minderheid die niet beschikt over ondersteunende netwerken van legale migranten maakt zich schuldig aan wat criminologen ‘overlevingscriminaliteit’ noemen. Het gaat dan bijvoorbeeld om Marokkaanse en Algerijnse drugsrunners en Antilliaanse jonge mannen die zich specialiseren in roof en diefstal. Hoewel de werkelijkheid vele malen gedifferentieerder is, zowel naar groep, generatie als naar stad, zijn deze wijken bepalend geworden voor het beeld dat veel Nederlanders hebben van *de* migranten of *de* ‘allochtonen’.

Vluchtelingen en asielzoekers

Naast Turken, Marokkanen en de koloniale migranten uit de West trokken in de laatste decennia van de twintigste eeuw asielzoekers veel aandacht. Hun aantal steeg vanaf het einde van de jaren tachtig sterk. Tot die tijd ging het om kleine groepjes,

zoals Hongaren (1956) en Tsjechen (1968), in de jaren zeventig gevolgd door eveneens kleine contingenten Chilenen, Vietnamezen, Turkse Koerden en Irakezen. Midden jaren tachtig verschenen Tamils, Ghanezen, Ethiopiërs, Pakistanen en Iraniërs op het toneel, maar pas aan het einde van dat decennium zouden door de oorlog op de Balkan de aantallen fors gaan stijgen, zoals blijkt uit de volgende grafiek:



Figuur 4. Vluchtelingen en asielzoekers in Nederland 1977-2001.
Bron: CBS, Statline, Asielverzoeken, kerncijfers.

Overigens manifesteerde de verandering van de etnische samenstelling zich niet alleen in grote steden. Ook kleine en middelgrote gemeenten, vooral in het westen, maar ook in provincies als Overijssel, Gelderland, Limburg en Noord-Brabant, zagen hun inwoners van kleur verschieten, zoals geïllustreerd aan de hand van een aantal steden in Noord- en Zuid-Holland.

Tabel 4. Percentage allochtonen* in Noord- en Zuid-Holland op 1 januari 1998.

	EU	Turkije	Marokko	Suriname	Antillen	Indonesië	Rest	Totaal
Noord-Holland	2,4	2,3	2,6	3,3	0,6	1,6	4,5	17,4
Amster-dam	3,9	4,3	7,0	9	1,3	2,1	8,5	36
Zaanstad	1,8	6	0,7	2,1	0,3	1,9	2,6	15
Haarlem	2,0	3,4	2,0	0,9	0,3	1,6	2,7	14
Hoorn	1,4	1,6	1,3	2,4	0,8	1,1	3,2	12

* Allochtonen volgens ‘de beperkte definitie’: in het buitenland geborenen alsmede in Nederland geboren kinderen van wie beide ouders in het buitenland zijn geboren.

EU	Turkije	Marokko	Suriname	Antillen	Indonesië	Rest	Totaal	
Den Helder	1,6	0,3	0,2	1,0	1,3	2,4	3,3	10
Zuid-Holland	2,1	2,7	2,2	3,5	0,8	1,7	4,2	17,1
Rotterdam	2,5	6,2	4,5	7,8	1,9	1,1	8,3	32
Den Haag	2,5	5,4	4,1	8,8	1,4	2,9	6,6	32
Schiedam	2	6,9	1,6	2,1	0,8	1,2	4,7	20
Dordrecht	2,2	4,4	1,6	1,9	1,7	2,3	3,3	17
Delft	2,1	2,1	0,7	2,1	0,5	2,1	6,5	16
Zoetermeer	1,7	0,3	0,5	5,6	1,2	3,7	3,3	16
Leiden	2,8	1,6	3,2	1,6	0,7	1,7	3,9	15
Gouda	1,4	0,4	7,0	0,9	0,2	1,2	2,1	13
Nederland	1,9	1,8	1,5	1,6	0,4	1,3	2,8	11,4

Bron: CBS, *Maandstatistiek van de bevolking*, november 1998.
Berekeningen door de auteur.

Uit deze tabel blijkt allereerst dat bijna zestig procent van de Surinamers en de helft van alle Marokkanen aan het einde van de twintigste eeuw in een van de vier grote steden woonde. De concentratie van Turken is wat lager, maar ligt met 37 procent nog altijd ruim boven het landelijk gemiddelde. Verder vallen de grote plaatselijke verschillen op. Marokkanen bijvoorbeeld vinden we relatief veel in Amsterdam en Gouda en nauwelijks in Zaanstad en Schiedam. In die steden wonen weer veel Turken, evenals in Dordrecht, Rotterdam en Den Haag. Creoolse Surinamers springen eruit in Amsterdam en Rotterdam, terwijl de Hindoestanen in Den Haag geconcentreerd zijn. Ook Zoetermeer, waar zich veel Hagenaars vestigden, herbergt naar verhouding veel personen die zelf, dan wel hun ouders, in deze voormalige kolonie zijn geboren. Zoetermeer is sowieso in trek bij koloniale migranten, gezien de vele inwoners met een Indische achtergrond. Vluchtelingen en asielzoekers zijn door de gedecentraliseerde opvang in kampen meer over het land verspreid, maar velen van hen hebben een duidelijke voorkeur voor de Randstad waar zich diverse gemeenschappen, zoals de Ghanezen in Amsterdam, hebben gevormd.

Besluit

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw hebben immigranten en hun nakomelingen zich in toenemende mate in de provincies Noord- en Zuid-Holland

gevestigd. Woonde aan het einde van de negentiende eeuw een derde van alle immi-

granten in deze provincies, een eeuw later was dat meer dan de helft; en dat terwijl het aandeel van Holland op de totale Nederlandse bevolking in die periode daalde van 41 naar 36 procent.

Tabel 5. Relatieve verdeling van immigranten over Nederland (1899-1998).

	1899	*1998*
Noord-Holland	16	23
Zuid-Holland	16	31
Noord-Brabant	10	11
Gelderland	8	8
Utrecht	2	7
Limburg	28	7
Overijssel	4	5
Groningen	3	2
Flevoland-	2	
Zeeland	10	2
Friesland	0,5	1
Drenthe	2	1
Nederland	100	100

Bron: Hierbij is de verdeling van het aantal vreemdelingen in de *Volkstelling* van 1899 vergeleken met die van de allochtonen volgens de beperkte definitie op 1 januari 1998 (CBS, *Maandstatistiek van de bevolking*, november 1998).

De relatieve verdeling van nieuwkomers over de Nederlandse provincies is in de negentiende en twintigste eeuw redelijk stabiel. Het noorden is nog steeds weinig in trek, terwijl het aandeel Gelderland en Overijssel naar verhouding vrijwel gelijk is gebleven. Alleen de grensprovincies Limburg en Zeeland hebben een flinke veer moeten laten. Daarmee benadert de hedendaagse verdeling die in de vroegmoderne periode en blijkt de relatieve daling van de immigratie in de negentiende eeuw naar verhouding vooral ten koste te zijn gegaan van Holland, en daarbinnen vooral van de kleinere steden. Pas vanaf 1960 waaierden migranten weer meer uit over kleinere steden, zoals Gouda, Hoorn, Dordrecht, Zaanstad, Delft, Zoetermeer, Leiden en Schiedam.

De motieven van migranten om naar Holland te komen zijn door de tijd heen niet veel veranderd. De lokroep van de arbeidsmarkt en de hoop op een beter bestaan spelen zowel vroeger als nu een centrale rol. De wijze waarop zij hun keuze voor Nederland en daarbinnen voor een bepaalde stad maken, vertoont eveneens een opmerkelijke stabiliteit. Zowel Duitse en Belgische migranten omstreeks 1900 als de hedendaagse Ghanezen in Amsterdam of de Kaapverdianen in Rotterdam maken gebruik van netwerken van bekenden en familie en weten zich materieel en

emotioneel ondersteund door een gemeenschap van medemigranten. Iets dergelijks geldt voor de functie van migrantenorganisaties. Het bloeiende Duitse verenigingsleven in Rotterdam en Amsterdam aan het einde van de negentiende eeuw gaf immigranten een mogelijkheid zich in eigen kring terug te trekken. En net als veel hedendaagse organisaties was de blik van de eerste generatie daarbij sterk gericht op het land van herkomst.

Er zijn echter ook grote verschillen. Waar Duitse migranten in de negentiende eeuw moeiteloos de Nederlandse grens overschreden en zich zonder problemen in Amsterdam vestigden, werden de immigranten in de twintigste eeuw in toenemende mate met een steeds machtiger en omvangrijker overheidsapparaat geconfronteerd. Met name de toegang tot de welvaartsstaat, veel meer dan het grondgebied van Nederland zelf, staat in het brandpunt van de aandacht. Potentiële immigranten van buiten de Europese Unie worden niet alleen als problematisch beschouwd omdat ze er (deels) anders uitzien en een andere culturele achtergrond hebben, maar vooral ook omdat ze beslag leggen op ruimte en geld en veel Nederlanders niet overtuigd zijn van hun nut op de langere termijn. Of deze veranderingen in de rol van de staat en de structuur van de samenleving het integratieproces wezenlijk zullen beïnvloeden, zal de toekomst moeten uitwijzen.

Verantwoording

Dit overzicht is een sterk ingekorte en bewerkte versie van: Leo Lucassen, ‘Herr Hagenbach en wie zich verder aandiende. Immigratie naar Holland in de 19^{e} en 20^{e} eeuw’, in: T. de Nijs en E. Beukers (red.) (2003), *Geschiedenis van Holland*, deel IIIa, 299-344. Verder is gebruik gemaakt van J. Lucassen (2002), *Immigranten in Holland 1600-1800. Een kwantitatieve benadering*. CGM working paper nr. 3, Amsterdam; en van het artikel Corrie van Eijl en Leo Lucassen, ‘Tellen en geteld worden. Vreemdelingen in de Nederlandse volks- en beroepstellingen (1899-1971)’, in: P. Doorn en J. van Maarseveen (red.) (2001), *Nederland een eeuw geleden geteld. Een terugblik op de samenleving rond 1900*. Amsterdam, 159-184. Voor wie meer wil weten, zij verwezen naar het standaardwerk over de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw, *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders* van Lucassen en Penninx (1994).

Leo Lucassen

Over de auteurs van dit deel

Jihad Abousleiman (1953) is beeldend kunstenaar en kunsthistoricus. Hij studeerde schilderkunst aan de universiteit van Libanon, de Sorbonne en de École Nationale Supérieure des Beaux Arts te Parijs en kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij heeft tal van solo-exposities op zijn naam staan onder meer in Sharja, Amman, Beiroet, 's-Hertogenbosch, Groningen, Rotterdam, Amsterdam, Brussel en Antwerpen.
E-mail: sleiman@zonnet.nl.

Ries Agterberg (1960) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Na zijn studie werkte hij aanvankelijk als literair criticus, schreef artikelen in onder meer *Ons Erfdeel* en *Literatuur* en publiceerde een novelle en een dichtbundel. Momenteel is hij hoofdredacteur van *Univers*, het weekblad van de Universiteit van Tilburg.
E-mail: M.J.Agterberg@uvt.nl.

Maria P. van Bakelen (1942) studeerde muziekwetenschap, lichamelijke opvoeding, Nederlands en theaterwetenschappen. Zij werkt als docent drama en is publiciste en adviseuse op het terrein van theater en andere kunsten, en educatie. Tot 2001 werkte zij als beleidsmaker aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Sinds 2000 is zij hoofdredacteur van de publicatiereeks *Theater & Educatie*. In haar eigen onderneming Studio Maria P. verzorgt zij publicaties, studiedagen en symposia op het terrein van de kunsteducatie. Zij leidt het cursuscentrum voor theater en beeldende kunst Fabre Vieux in Zuid-Frankrijk.
E-mail: mariap@knoware.nl.

Mohammed Benzakour (1972), is publicist. Hij voltooide zijn studie sociologie en bestuurskunde aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam. Hij is columnist voor *Contrast*, lid van de commissie Letteren bij de Raad voor Cultuur, lid van de commissie Letteren bij de Rotterdamse Kunststichting en lid van de redactieraad van *Migranten Informatief Rijnmond*. Benzakour werd bekroond met de Mediaprijs

Gemeente Amsterdam 1999 en met de Zilveren Zebra 2001 voor zijn journalistiek werk in *NRC Handelsblad*, *de Volkskrant*, *de Groene Amsterdammer* en *Contrast*.
E-mail: benzakour@hetnet.nl.

Ronald Bos (1948) is freelance publicist en scenarioschrijver/regisseur en daarnaast parttime projectmedewerker Intercultureel Beleid bij het Fonds voor de Letteren. Hij schreef artikelen over auteurs als Joseph Roth, Paul Celan, Vasili Grossman, Pramoedya Ananta Toer en Hans Lodeizen in onder andere *de Groene Amsterdammer*, *Vrij Nederland*, *De Parelduiker*, *Armada* en de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Bos maakte documentaires over Joseph Roth en Hans Lodeizen.
E-mail: robos@chello.nl.

Marnel Breure (1960) is van huis uit literatuurwetenschapper. De laatste jaren pendelt ze op en neer tussen Nederland en West-Afrika. In Nederland is ze als redacteur verbonden aan *IKON Live*, een televisieprogramma over religie en cultuur. In West-Afrika onderzoekt ze als freelance journalist de achterkant van het westers-christelijk gelijk. Haar motto: Wie een kuil graaft voor een Ander valt er zelf in.
E-mail: marnelbreure@hotmail.com.

Elizabeth J. Brouwer (1953) is literatuurwetenschapster en semiotica en werkt als universitair docent aan het Fries Instituut van de Faculteit der Letteren in Groningen. Zij verzorgt onderwijs in de universitaire opleiding Friese taal en cultuur, het masterprogramma Euroculture en de minoren cultuurwetenschap/semiotiek en beeldanalyse. In haar wetenschappelijk onderzoek richt Brouwer zich op de ontwikkeling van grondslagen voor de cultuurwetenschap. Zij promoveerde op het proefschrift *Archeologie van een houding. Nederlandse identiteit in de Friesche Volksalmanak* (1836-1899).
E-mail: E.J.Brouwer@let.rug.nl.

Rosemarie Buikema (1956) is cultuurwetenschapper en werkzaam als universitair hoofddocent bij het Instituut voor Media en Representatie van de Universiteit Utrecht. Zij is onder meer auteur van *De Loden Venus. Biografieën van beroemde moeders door hun dochters* (Kampen 1995), co-redacteur van *Women's Studies and Culture* (Londen 1995), en co-auteur van *Effectief Beeldvormen. Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen* (Assen 1999). Zij publiceert geregeld over literaire en visuele cultuur, gender en etniciteit.
E-mail: Rosemarie.Buikerna@let.uu.nl.

Kaouthar Darmoni (1968) is verbonden aan de afdeling Media en Cultuur van de Universiteit van Amsterdam. Voor het Tropeninstituut geeft ze trainingen in Arabisch, Frans en interculturele communicatie. Daarnaast geeft ze buikdansles. Samen met Patricia Pisters werkt ze aan een onderwijs- en onderzoeksprogramma over Maghrebcultuur en media.
E-mail: kaouthar@planet.nl.

Herman Divendal (1948) is sinds 1988 directeur van AIDA, de stichting die wereldwijd steun verleent aan vervolgde kunstenaars. Voor meer informatie, zie de website http://www.aidainternational.nl. Voor die tijd was Divendal uitgever van boeken over de kraak- en kernenergiebeweging en over antimilita-

risme. Zijn belangstelling gaat uit naar het vrije woord tegenover propaganda. De literatuur is daarvoor zijn inspiratiebron.
E-mail: aida@xs4all.nl.

Paul Faber (1951) is kunsthistoricus en werkzaam als Afrika-conservator aan het Tropenmuseum Amsterdam. Hij was betrokken bij meer dan 80 tentoonstellingen over kunst en cultuurhistorische onderwerpen, onder andere *Moderne kunst in Afrika* (Amsterdam 1980), *Kunst uit een andere wereld* (Rotterdam 1988), *Sranan. Cultuur in Suriname* (Rotterdam 1992), *Beeldende kunst in Suriname 1975-1995* (Paramaribo/Amsterdam 1995/1996) en *Familieverhalen uit Zuid-Afrika* (Amsterdam/Pretoria 2002/2004).
E-mail: p.faber@kit.nl.

Nelly van der Geest (1952) is sociologe en docent theater aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU). Aldaar is zij ook directeur van het Centrum voor Interculturele Studies. Met Kitty Zijlmans vormde zij de hoofdredactie van *Curry*, *het interculturele kunstdebat*, een uitgave van de HKU in 2002.
E-mail: nvdgeest@xs4all.nl.

Isabel Hoving (1955) werkte aan de Universiteiten van Amsterdam en Antwerpen, en is nu verbonden aan de Universiteit Leiden, waar ze doceert over de literatuur van migratie en globalisering, Caribische literatuur en (interculturele) literatuurwetenschap. Over die onderwerpen publiceert ze ook in binnen- en buitenland. In 2001 verscheen haar studie over Caribische migrantenschrijfsters. Ze is redacteur van de internationale boekenreeks *Thamyris/Intersecting. Place, Sex and Race*. In 2002 verscheen van haar hand *De gevleugelde kat*, een bekroonde jeugdroman, een multiculturele, hedendaagse queeste.
E-mail: I.Hoving@let.leidenuniv.nl.

Ena Jansen (1951) promoveerde in 1992 op het proefschrift *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam*. In 2001 verscheen de bloemlezing *Boer en Brit. Ooggetuigen en schrijvers over de Anglo-Boerenoorlog in Zuid-Afrika* en verzorgde zij een bloemlezing met gedichten van Elisabeth Eybers, *Uit en tuis*. Tussen 1984 en 2000 werkte zij aan de Universiteit van de Witwatersrand in Johannesburg en sinds 2001 is zij verbonden aan de vakgroep Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Aan de Universiteit van Amsterdam is zij tevens bijzonder hoogleraar in de Zuid-Afrikaanse letterkunde. Haar onderzoek gaat voornamelijk over autobiografisch schrijven met betrekking tot Zuid-Afrika.
E-mail:ena.jansen@planet.nl.

Michiel van Kempen (1957) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde in Nijmegen en werkte vijf jaar in Suriname. Hij publiceerde tal van studies over Caribische literatuur en bloemlezingen uit de Surinaamse letterkunde, onder andere de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* (1995) en *Mama Sranan: 200 jaar Surinaamse verhaalkunst* (1999). In 2003 verscheen bij De Geus in twee banden *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Hij schreef verder onder meer de roman *Plantage Lankmoedigheid*

(1997), het reisverslag over India *Het Nirwana is een lege trein* (2001) en *Pakistaanse nacht en andere verhalen* (2002).
E-mail: Michiel_van_Kempen@hotmail.com.

Chris Keulemans (1960) is schrijver en journalist. In de jaren negentig werkte hij in De Balie, centrum voor cultuur en politiek te Amsterdam, de laatste jaren als directeur. Daarna is hij gaan reizen en schrijven. Zijn artikelen verschijnen in *de Volkskrant* en *Vrij Nederland*. Hij is columnist voor *Internationale Samenwerking*. In 2004 verschijnt zijn roman *De Amerikaan die ik nooit geweest ben* (zie ook http://www.deamerikaan.nl).
E-mail: chrisk@xs4all.nl.

Dragan Klaic (1950) kreeg zijn opleiding tot dramaturg in Belgrado en in de Verenigde Staten (Yale) waar hij promoveerde op theatergeschiedenis en toneelkritiek. Voor zijn vertrek uit Joegoslavië was hij medeoprichter en redacteur van *Euromaske*, een Europees kwartaalblad voor theater. In 1992 werd hij directeur van Theater Instituut Nederland in Amsterdam en vanaf 1998 is hij hoogleraar Theaterstudies aan de Universiteit aldaar. Hij publiceerde onder meer *Terrorism and Modern Drama* (met J. Org, 1990), *The Plot of The Future. Utopia and Dystopia in Modern Drama* (1991) en *Shifting Gears/Changer de vitesse* (met R. Engelander, 1998). Dragan Klaic zit in het bestuur van het European Forum of Arts and Heritage (Brussel), Praemium Erasmianum (Amsterdam), Transeuropéennes (Parijs) en - onder meer - in de adviesraad van het Nexusinstituut (Tilburg) het Central and East European Book Project (Amsterdam).
E-mail: balakla@xs4all.nl.

Jacques Klöters (1946) is neerlandicus en cabaretier (Don Quishocking) in ruste. Sinds 1970 schreef hij of schreef hij mee aan zo'n 25 boeken over theateramusement, circus en populaire liedkunst. Daarnaast was hij docent aan de Akademie voor Kleinkunst en gastdocent aan de Universiteit van Amsterdam en de Sorbonne in Parijs. Klöters noemt zich programmamaker, hij werkte mee aan theaterprogramma's, heeft een eigen radioprogramma, *De Sandwich* op de zondagmorgen, en een televisieprogramma, *Andermans Veren*, bij de AVRO.
E-mail: jkltrs@planet.nl.

Andra Leurdijk (1963) is werkzaam als senior onderzoeker culturele industrie bij TNO-STB te Delft. Zij doet onderzoek op het terrein van omroep, nieuwe media en communicatie-infrastructuur (kabel, satelliet, digitale ether). Daarnaast doceert zij mediabeleid aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam. Eerder werkte zij bij de directie Mediabeleid van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen en bij de vakgroep Communicatiewetenschap van de Universiteit van Amsterdam. In 1989 promoveerde zij op het proefschrift *Televisiejournalistiek over de multiculturele samenleving*.
E-mail: leurdijk@xs4all.nl of a.leurdijk@minocw.nl.

Leo Lucassen (1959) is als universitair hoofddocent verbonden aan de afdeling Geschiedenis en Regiostudies van de Universiteit van Amsterdam. Daar geeft hij leiding aan een NWO-pionieronderzoek naar immigratie in Nederland. Tevens is hij verbonden aan het Centrum voor de Geschiedenis

van Migranten (CGM). Na zijn proefschrift over de geschiedenis van zigeuners (1990) is hij zich de laatste jaren vooral gaan bezighouden met de migratiegeschiedenis van West-Europa. Samen met Klaus Bade, Piet Emmer en Jochen Oltmer bereidt hij de uitgave voor van een in 2005 te verschijnen Duits- en Engelstalige encyclopedie over de Europese Migratiegeschiedenis sinds 1600.
E-mail: leolucassen@hotmail.com.

Maaike Meijer (1949) is literatuurwetenschapper en hoogleraar-directeur van het Centrum voor Gender en Diversiteit van de Universiteit van Maastricht. Zij promoveerde in 1988 op *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem* en publiceerde in 1996 *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Verder publiceerde zij tal van artikelen en bundels op het gebied van poëzie, liederen, Nederlandse literatuurgeschiedenis en *cultural studies* in het algemeen, veelal vanuit het perspectief van gender en etniciteit. Zij nam het initiatief tot deze boekenreeks.
E-mail: m.meijer@genderdiversiteit.unimaas.nl.

Shervin Nekuee (1968) vluchtte op negentienjarige leeftijd uit Iran, omdat hij niet wilde deelnemen aan de oorlog met Irak. Van 1990 tot 1996 studeerde hij sociologie in Utrecht en werkte daar tot 2001 bij het European Research Centre on Migration and Ethnic Relations (ERCOMER). Hij houdt zich als onderzoeker en beleidsadviseur bezig met multiculturele vraagstukken en publiceert regelmatig in *NRC Handelsblad*, *de Volkskrant* en *Trouw*. Voor de Rotterdamse Kunst Stichting organiseert hij debatten en lezingen in Zaal de Unie. Hij is mede-initiatiefnemer van het blad *Eutopia*, een tijdschrift over multiculturele ontwikkelingen in Europees perspectief (zie ook www.eutopia.nl).
E-mail: shervin@rks.nl.

Patricia Pisters (1965) werkt bij de afdeling Media en Cultuur van de Universiteit van Amsterdam. Ze publiceerde onder meer over populaire cultuur en filmtheorie (*Lessen van Hitchcock*, *een inleiding in filmtheorie*, 2002), over het werk van Gilles Deleuze (*Micropolitics of Media Culture*, 2001 en *The Matrix of Visual Culture*, 2003) en over interculturalteit en media (co-red. *Beeldritsen: culturele diversiteit en visuele cultuur in Nederland*, 2003). Samen met Kaouthar Darmoni werkt ze aan een onderwijs- en onderzoeksprogramma over Maghrebcultuur en media.
E-mail: P.P.R.W.Pisters@uva.nl.

Bart Top (1955) is journalist, gespecialiseerd in de multiculturele samenleving. Tijdens zijn studie Algemene Taalwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam richtte hij zich op discoursanalyse van racistische teksten. Hij is oprichter en eerste hoofdredacteur van het multiculturele weekblad *Contrast* en werkt sinds 1999 als freelance publicist voor verschillende bladen en voor organisaties als de Phenix Foundation. Al ruim tien jaar is hij betrokken bij het projectbureau Migranten & Media van de Nederlandse Vereniging van Journalisten, sinds 2001 als een van de coördinatoren. Culturele diversiteit in de kunst is momenteel één van zijn aandachtspunten.
E-mail: topolino@xs4all.nl.

Annelotte Verhaagen (1960) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Zij was onder meer redacteur bij enkele cultuurprogramma's op radio en televisie en is momenteel werkzaam als freelance filmjournalist en documentairemaker.
E-mail: itsalot@hetnet.nl.

Wouter Welling (1964) is schrijver, tentoonstellingsmaker en kunstcriticus. Hij schreef diverse kunstenaarsmonografieën en catalogi en publiceert regelmatig over mondialisering en interculturaliteit. Over dat onderwerp ging ook de door hem samengestelde tentoonstelling *Ad Fontes! - een interculturele zoektocht naar verborgen bronnen* in het Afrika Museum in Berg en Dal (2001-2002).
E-mail: w.welling@zonnet.nl.

Marcel Weltak (1948) studeerde economie en filosofie in Groningen en Amsterdam. Hij was in Suriname medewerker van S.W.I. (Stichting Wetenschappelijke Informatie) en van de dagbladen *De West* en *De Ware Tijd*. Verder was hij redacteur van het Surinaams-Nederlandse maandblad *Adek* en medewerker kunst van *De Waarheid* en *de Volkskrant*. Hij publiceerde *Surinaamse muziek in Nederland en Suriname* (1990), schreef in *Jazz Nu*, *OOR*, *Vinyl*, *Onze Wereld* en leverde bijdragen aan *Oor's Eerste Nederlandse Popencyclopedie*, het *Jazzjaarboek* en *De beste Reisverhalen*.
E-mail: h.vanhekelen@12move.nl.

Mir Wermuth (1965) studeerde politicologie en communicatiewetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Aan diezelfde universiteit doceerde zij een aantal jaren Mediastudies. In 2002 is promoveerde zij op een onderzoek naar de popularisering van subculturen, in het bijzonder zwarte popmuziekculturen. De afgelopen jaren was zij werkzaam bij communicatieadviesbureaus. Sinds 2003 is zij directeur van de HBO-opleiding Academie voor Digitale Communicatie van de Hogeschool van Utrecht. Wermuth is daarnaast voorzitter van de Pop Pers Prijs, bestuurslid van het Nationaal Pop Instituut en lid van de mediacommissie van de Raad voor Cultuur.
E-mail: wermuth@xs4all.nl.

Illustratieverantwoording

p. 22 (afb. 1.1)	Collectie Michiel van Kempen
p. 24 (afb. 1.2)	idem
p. 32 (afb. 1.3)	Foto: Harry Pierik
p. 43 (afb. 2.1)	Foto: Jean van Lingen
p. 45 (afb. 2.2)	idem
p. 50 (afb. 2.3)	idem
p. 61 (afb. 3.1)	Foto: Pamela Pattynama
p. 81 (afb. 4.1)	Foto: Jean van Lingen
p. 87 (afb. 4.2)	idem
p. 91 (afb. 4.3)	idem
p. 121 (afb. 6.1)	Foto: VPRO
p. 131 (afb. 6.2)	Foto: NPS/Jean Pierre Heijmans
p. 144 (afb. 7.1)	Foto: Sanne Peper
p. 147 (afb. 7.2)	idem
p. 166 (afb. 8.1)	Foto: www.najibamhali.nl
p. 192 (afb. 10.1)	Foto: Cinemien
p. 196 (afb. 10.2)	idem
p. 204 (afb. 11.1)	Foto: VPRO/Ariel Film
p. 212 (afb. 11.2)	idem
p. 225 (afb. 12.1)	Foto: Nationaal Pop Instituut
p. 256 (afb. 14.1)	Foto: Chris van Houts
p. 262 (afb. 14.2)	idem
p. 274 (afb. 15.1)	foto: Diana Wildschut
p. 277 (afb. 15.2)	idem
p. 284 (afb. 15.3)	idem
p. 296 (afb. 16.1)	Collectie van de kunstenaar
p. 300 (afb. 16.2)	Foto: Hollandse Hoogte/Chris Keulen

p. 312 (afb. 17.1)	Foto: Bert Nienhuis
p. 327 (afb. 18.1)	Foto: Gon Buurman
p. 349 (afb. 19.1)	Foto: Peter Peitsch
p. 351 (afb. 19.2)	Foto: Freddy Rikken
p. 359 (afb. 19.3)	Foto: Ronald Bos
p. 361 (afb. 19.4)	Foto: Han Koppers
p. 363 (afb. 19.5)	Foto: Chris van Houts
p. 370 (afb. 20.1)	Foto: Jean van Lingen
p. 372 (afb. 20.2)	idem
p. 375 (afb. 20.3)	idem

Kleurenkatern

I	Van Abbemuseum, Eindhoven
II	Collectie van de kunstenaar
III	Collectie van de kunstenaar
IV	Collectie van de kunstenaar
V	Collectie van de kunstenaar
VI	Collectie van de kunstenaar
VII	Foto: Herman Sorgeloos
VIII	idem
IX	Collectie van de kunstenaar (c/o Beeldrecht, Amsterdam)
X	Collectie van de kunstenaar
XI	Collectie van de kunstenaar
XII	Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden
XIII	Pieter van Huystee Film en TV BV
XIV	Collectie van de kunstenaar
XV	Collectie Nationaal Pop Instituut
XVI	Collectie van de kunstenaar
XVII	Collectie van de kunstenaar
XVIII	Foto: R. Bohle

Namenregister

A la recherche de l'identité (expositie, Momdjian) 187
A priori (boeken/projecten, Semah) 184
Abaisa 80, 88
Abbos, Samira 131, 132
ABC Treehouse Gallery 238, 251, 415 n2
Abdaoui, Latif 237, 241-242, 244, 245, 246
Abdelhakim 195
Abdolah, Kader 4, 5, 12, 19, 21, 26-29, 31-33, 34-35, 289-290, 291-292, 293, 295, 299, 303, 383, 385, 426 n8
Abeltje (film, Sombogaart) 207
Abessijnse kronieken (Isegawa) 293, 300-301, 390
Abou Sleiman (Abousleiman), Jihad 8, 237, 238, 239, 241, 242-243, 245, 248-249, 415 n2, n8, 445
Abramovic, Ulay en Marina 173
Academie des Beaux Arts (Marokko) 178
Acda, Thomas 157
Achebe, Chinua 293
The act of creation (Koestler) 165
Ad Fontes! (expositie) 450
Adam, Roel 143, 146
Adams, Oleta 233
Adang, Marc 246, 250, 251
De adelaars (Abdolah) 26, 32, 289-290, 291
Adoebe-lobi/Alles tegen alles (Cairo) 22
Afoe Sensi 42
De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten (Komrij) 68
Afscheid van het verkeerde paradijs (film) 121
Agora 86
Agterberg, Ries 12, 445
AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes) 347-348, 349, 352, 356, 446
Aisa (muziek, Fra Fra Sound) 90
Aïsja - de vrouwen van Medina (theatervoorstelling) 420 n4
AIVD (Algemene Inlichtingen- en Veiligheidsdienst) 318
Akerman, Chantal 200
AKO-Literatuurprijs 20, 289
Aktuël (televisieprogramma) 117
Akyildiz, Elvan 130, 131
Aladogan, Eylem 110
Alamun lepi/ko go piki alamun (lied) 80
Alaoui, Hamid 241
Alberga, Robby 402 n3
Albino (schilderij, Dumas) 71
Algemeen Dagblad 299
Ali, Saad 237, 238-240, 241, 245, 415 n3
Alice (theatervoorstelling) 139
Allas, Jasmine 12, 301-302, 387, 426 n8
Allende, Salvador 297
Allochtonenbeleid (WRR) 116, 122

Allush, Kefah 405 n13
Alphen, Ernst van 400 n11
Alsaedy, Qassim 415 n2
Ambar, Iene 175
Amhali, Najib 9, 154, 157-158, 160, 166, 168, 374
Amsberg, K. 210, 211
De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp (schilderij, Rembrandt) 1
d'Ancona, Hedy 237, 357, 369
Andreas, Andreas 107
Angel, Stanley *zie* Odongo
Ankersmit, Frank 206
Anthonytheater 153, 154
Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (Kant) 205
Antigone (theatervoorstelling, Brecht) 47, 49, 51, 54, 58
Antonius en Cleopatra (theatervoorstelling, Shakespeare) 276
Apollien (Bouazza) 322, 420 n1
De Appel 276
Een Arabische tuin 317
Araeen, Rasheed 101, 171, 176
De Arbeiderspers 323, 391
Arean, Jenny 169
Arendt, Hannah 71
Arian, Max 260, 354
Arion, Martinus 20
Aroma (Stavinoha) 296
Arrendell, Ernesto 138
Art from Europe (expositie) 69
Art South Africa (tijdschrift) 400 n9
Artisjok 020 56, 148-149
Artotheek Zuidoost (Amsterdam) 175
Arts, Antoinette 254
Aslan, Gulnaz 121
Atana 55, 399 n5
Atas, Nuray 102
Atelier 15 (expositie) 69
Ateliers '63 105
Athene-Rabat (radioprogramma) 115
Atkinson, Brenda 70, 400 n9
Átman (Ferrier) 20
Austin, J.L. 191
Averekete 80
Avignon Theaterfestival 40, 42, 280
Aydios Curaçao (Blok) 182
Ayiter, Şerefnur (Eleanor) 102, 106-107

Ba Anansi woi! woi! woi! Die dood van spin (toneelstuk, Cairo) 22, 24
Baard, Henk 115, 116
Bach, J.S. 242
Bakelen, Maria van 6, 11, 417 n2, 445
Bakhtin, Michael 197
Bakhuyzen, K. 316

Bakker, Jan-Hendrik 325, 385, 393, 395
Balans (Eybers) 64, 76
Baldewsingh, Rabin 94
Baldin, Ahmad 237, 242, 245, 247-248
De Balie 44, 123, 345, 347, 348-349, 356
Les Ballets C. de la B 379
Banja Pré 87
Barak, Edo 424 n3
Barak G. 85
Baraka, Amira 281
Barend en Van Dorp (televisieprogramma) 319
Barentse, Niek 154
Barthes, Roland 190
Baycili, Sevtap 387
Bayooka! Bayooka! (theatervoorstelling, Made in da Shade) 53
BBC 131
Be be bong (lied) 84-85
Beck, Julian 40, 273
Beckett, Samuel 279
Beeldende kunst en podiumkunsten (debat, Stichting Arabische Kunstenaars in Nederland) 150
Een beer in bontjas (Bouazza) 310-311, 314-315, 322, 388-389, 392, 426 n8
Belgrade Circle 356-357
Belliot, Imro *zie* P.I. Man
Belofte aan de wereld (Benali) 387-388
Ben Ali, Rachid 250

Ben Amor, Chokri 415 n2
Ben Jalloun, Tahar 197, 259
Benali, Abdelkader 9, 20, 293, 374, 383, 385, 387-388, 392, 420 n8, 426 n8
Benzakour, Mohammed 445-446
Beodam (tijdschrift) 424 n3
Beranová, Jana 12, 294-295
De Berenkuil 146, 151
Berg, Arie van den 385
Berg, C. van den 223-224
Berg, W.A.L.M. van den 163-164, 168
Bernlef, J. 211
Berrocal, Nilo 57
Bestand (Eybers) 59, 60
Bettelheim, Bruno 75
Beurs van Berlage 251
Beuys, Joseph 183, 184
De Beyerd 174, 179
De Bezige Bij 20
Bida na Kolo (expositie) 176
Bien, Waldo 184-185
Biënnale van Havana 175
Biënnale van Istanbul 98
Biënnale van Johanesburg 70
Biënnale van Sâo Paulo 69
Biënnale van Sydney 69
Biënnale van Venetië 107
Bij Lobith (televisieprogramma) 9-10, 113, 114, 118, 119-125, 132, 133
Biko, Steve 59, 61
Billboard (tijdschrift) 412 n1
BIM (Beroepsvereniging van Improviserende Musici) 78
BIM-huis 77, 78, 79
Binnenland (televisieprogramma) 127
Birney, Alfred 426 n3
Birsel, Ismet 97, 102
BK krant 171, 182
The black Atlantic (Gilroy) 330, 413 n5
Black drawings (tekeningen, Dumas) 63, 73-74
Black starliner (radioprogramma) 405 n10
Black Straight Music 78
Black Theatre 41, 42
Blagojević, Slobodan (Aristid Teofanovich) 346, 357, 359-360
Blaka rosoe (lied) 83
Blankers, Anne Will 48
Het Blauwe licht (televisieprogramma) 10, 129
Bleeker, O. 195
Blind dates and drawn curtain (expositie) 70
Bloem, J.C. 291
Bloem, Marion 374
Bloemendaal, Adèle 169
Blok, Diana 180-182
Blokdijk, T. 283, 286

Blom, O. 310
Bloodties and other bonds (Blok) 181
Blue Diamonds 405 n12
Bodur, Aysel 109
Body guide (plaat/cd, SME) 90
De Boeddha van Ceylon (theatervoorstelling, de Boer) 277
Boef, August Hans den 325
Boender, Marius 186
Boer, Lodewijk de 277
Boerstoel, Jan 162-163
Boijmans van Beuningen Museum 111
Bolkestein, Frits 116-117
Bonassa, Miguel 297
Bont, Ad de 141, 145-146
Boogerd, D. van den 71, 72
Boomkens, René 358
Boomsma, Graa 384, 392, 393
Booyaka! Booyaka! (theatervoorstelling) 283, 284
Booys, Floor de 272
Borges, Jorge Louis 307
BOS (Boeddhistische Omroep Stichting) 129
Bos, Ronald 12, 446
Boston, Marjorie 6, 52, 56, 271, 272-278, 281, 282-283, 284, 286, 288
De botanische les van Rembrandt (schilderij, Jarram) 2
Bots, Pieter 272
Bouazza, Abdellah 306

Bouazza, Hafid 4, 9, 12-13, 20, 305-322, 374, 383, 388-389, 392, 420 n1, n3, n4, n5, n7, 426 n8
Boudou, Khalid 426 n8
Bours, Jos 11, 253, 254, 255, 256, 257, 258-259, 262-264, 266, 267, 268, 269-270
Bouwman, Pieter 154, 155, 158-159
Boxtel, Roger van 298-299
Boy George 275
Boym, Svetlana 208, 209
Bradaz (televisieprogramma) 132, 133
Brahimi, Denise 201
Brandt, E. 199
Brandweerkazerne 44
Breaking the Barrierfestival 51
Brecht, Bertolt 47, 49, 51, 57, 58, 255, 378
Brederode, Gerbrand Adriaensz. 307
Breitz, C. 70
Brel, Jacques 276
Breure, Marnel 9, 293, 383-384, 386, 421 n1, 446
Breytenbach, Breyten 10, 68, 400 n5
Brieven van een hoofdstedelijke krant (Teofanovich/Blagojević) 359-360, 364
The Brig (theatervoorstelling) 40
Broekmans, Marlo 181
Broken dreams (print) 187
Brombere (lied, Trafassi) 92
Brook, Peter 58
Brouwer, Liesbeth 9, 446
Brouwers, Carline 276
Brouwn, Stanley 173
Brown, James 226, 375
Bruiloft aan zee (Benali) 426 n8
Bruin Brood en Spelen 44
Brulin, Tone 47, 52, 57, 58
Bruzzi, Stella 41 n4, 191
Een bufferkultuur voor de minderheden (Cairo) 25
Buikema, Rosemarie 446
Buitenlandse grammofoonplaten (radioprogramma) 114-115
Bukal, Snežana 12, 343-344, 346, 353, 357, 362-363, 364
Burdine, W.B. jr. 58
Burger, Henk 161
Burgermans bruiloft (theatervoorstelling, Brecht) 378
Burleson, Felix 50
Buurvrouw let op je kippen (lied) 94

Cabaret (tijdschrift) 162
Cahiers du Cinéma (tijdschrift) 190
Cairo, Edgar 4-5, 19-20, 21-26, 30-31, 33-35, 57
Camerettenfestival 153, 156
Can't help myself (lied, 2 Brothers on the 4th Floor) 220
Canto General (Neruda) 297
Caravanproject (*Should I go or should I stay*) (expositie) 188

Cardena, Michel 173
Cariño 44
Caro, Anthony 108
Carpentier, Alejo 45
Carrière, Jean Paul 58
Casadio, M. 400 n10
Casatafestival 135, 148
Cassiers, Guy 139-140, 378
Centrum Beeldende Kunst (Rotterdam) 110, 174
Centrum Buitenlanders Dordrecht 172
Centrum Buitenlanders Tilburg 177
Centrum voor Theater (Rotterdam) 371
Césaire, Aimé 15, 339
Chambers, Iain 332, 334
Charles, Ray 413 n7
Charlotte Köhler-stipendium 289
Chatterjee, Kunal 177
Cheb Mami 121
Cherkaoui, Sidi Larbi 16, 379
Chuck D 285
Ćićovaćki, Boris 12, 345-346, 350-351, 362, 364
El Cimarrón (Kameropera, Enzensberger & Henze) 58
Cirkels (theatervoorstelling, Bours) 11, 253-254, 255, 256, 258, 260-263, 267, 269-270
Claus, Hugo 385
Claus, Prins 73

Code (tijdschrift) 178
Collins, Rufus 5-6, 37-40, 41, 42-43, 44-50, 51-53, 54, 55-56, 57-58, 271, 273-275, 276, 277, 280, 281-282, 285, 288, 366, 367-368, 369
't Colofon 365
Color Box (televisieprogramma) 113-114, 123
De Coloured Museum (theatervoorstelling, Wolfe) 58
Coltof, Liesbeth 143
Comedy Factory (televisieprogramma) 132
Comedytrain 9, 154-155, 156-163, 167, 168
De Conferentie van de vogels (theatervoorstelling, Carrière & Brook) 58
Contrast (tijdschrift) 449
A Coon's Carnival (theatervoorstelling, Brulin) 47, 52, 57
Coronel, Mercita 371
Cosmic 14, 51, 152, 365, 366, 368, 371, 375
Coster, Jean-Paul 220, 221, 222
Couperus, Louis 313
CPNB *zie* Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek
Crazy (film, Honigmann) 13-14, 207, 215, 216-217
Cuadros, Ricardo 297
Cultural identity: fiction or necessity (symposium) 173
Culture and imperialism (Said) 292-293
Cultureel Akkoord met Zuid-Afrika 59, 399 n1, n2
Culturele Raad Zuid-Holland 101, 172, 188
Cultuur van etnische minderheden (nota) 173
De cultuur van leugens (Ugrešić) 347, 350
Cultuurnota 164

D-Rock 223
De dag dat mijn broer niet thuiskwam (theatervoorstelling, Adam) 143, 144
De dag, de nacht en het overleven (theatervoorstelling, Bours) 258, 263, 270
Dagblad van het Noorden 393
Daggedichten (Abou Sleiman) 415 n8
Een dame uit Suriname (lied, Wijdenbosch & Wijdenbosch) 119
Les damnés de la terre (Fanon) 25
De dans en de spoorlijn (theatervoorstelling, David Henry Wang) 57
Dansende vlammen (theatervoorstelling, Kouchiry) 375
Dante in Motionaeii (Cairo) 26
D'Arby, Terence Trent 119
Darmoni, Kaouthar 6, 446, 449
Das Arts 39, 377
Dat vuur der grote drama's (Cairo) 25
Dautzenberg, J.A. 295
David Röellprijs 62, 76
Davis, M.S. 165-166
Day, Doris 275
Deadwood Dick (theatervoorstelling, Burdine & Frazier) 47, 49, 58
Debrot, Cola 84
Deconinck, Victor 132
Def P 223-224, 225
Def Rhymz 235
Defining the negative (tekeningen, Dumas) 63

Delaney, Grainne 154
Deleuze, Gilles 191, 410 n3, 411 n8, 449
Delta 44, 366
Demirović, Hamdija 356, 357
Dercon, Chris 172
Des'-Ray 234
Desirée (theatervoorstelling) 366
Determeyer, Eddy 77-78
Deursen, E.F. van 262-263
Dictionnaire de musique (Rousseau) 214
Die mooie gouden neusring (lied) 94
Dienst Kijk- en Luisteronderzoek (KLO) 126, 128
Diggydotcom (theatervoorstelling) 283, 284, 285
Dignity 233
Dijk, Yra van 325
Dijkgraaf, Margot 302
Les diseurs de vérité (film, Traïdia) 197
Dit was het nieuws (televisieprogramma) 157
Diva's of Dance 234
Divendal, Herman 12, 446-447
al-Djaahiz 315

Djari/Erven (Cairo) 23
Djompo Abra (Stap Vooruit) 44
DNA (De Nieuw Amsterdam) 5, 39, 44, 45, 46-47, 48, 50, 51, 52, 53, 57-58, 272-273, 275, 277, 280, 281-282, 367, 368, 369, 374
Documenta (expositie) 69, 98, 250
Doe Theater 38
Doek (theatervoorstelling, DNA) 57
Doelwijt, Thea 42, 54, 57, 366, 368-369
Dojčinović, Predrag 357, 358
Domburg (televisieprogramma) 129
Don Quishocking 156
Dongen, Lenette van 157, 161, 162, 169
Don't talk to strangers (collage, Dumas) 70
De doodsboodschapvogel (theatervoorstelling, Cairo) 57
Doorn, J.J.A. van 401 n12
Dorfman, Ariel 297
Dorp in beweging (schilderijen, Abousleiman) 242-243
Dostojevski, F.M. 142
Doth, Anita 7, 219, 220, 222, 231, 234, 413 n3
Double Dutch (expositie) 8, 171-172, 176, 177-178, 179-180, 181, 183, 184-185, 186, 188
Douglas, Frankie 78, 89, 90
Douglas, Mildred 89
Dox 56, 149, 151, 375
Draaijer, Hildegard 56
Draaisma, Douwe 206
Drakulić, Slavenka 424 n2
Dramm, David 420 n6
Drang 55
Drie Ons 55
Drie stuiversopera (theatervoorstelling, Brecht) 57, 58
Droit de Parole (radioschip) 354
Een droom (gedicht, Cuadros) 297
Drummond de Andrade, Carlos 213-214
Dubbelspel (Arion) 20
Dubois, Pierre 62, 64, 67
Duin, Lieke van 42-43
De duivelsverzen (Rusdie) 426 n8
Duizend-en-één-nacht 12, 13, 139, 239, 305, 307, 308, 316-317, 318, 389
Dulfer, Hans 7, 77, 78, 89
Dumas, Marlene 10, 59, 60-63, 68-76, 400 n3, n7, 401 n13
Dunker, Marlyn 177, 182-183, 187
Duras, Marguerite 200
Dürrenmatt, Friedrich 279
Dyer, Richard 74
Dylan, Bob 208
Dynamite Cotton Legacy (plaat, SME) 91
Dynamite, Kid 90

Edgar du Perronprijs 308
Eeden, Ed van 34

Eer, H. van 368
De eerste fakkels (Sebastián) 297, 298
Eerste sneeuw (Bukal) 344-345, 364
Egoli (theatervoorstelling, Manaka) 57
El Kapisi 44, 367
Elsevier 62, 295
Elstak, Nedly 90-91
Emecheta, Buchi 121
Encyclopaedia of Islam 317, 318
De Engelenbak 44
Engelshoven, T. 221, 231
Engers, Dominique 161-162
Enwes(z)or, Okwui 70, 98, 250
Enzensberger, Hans Magnus 58
Ephimenco, Sylvain 387
Erewhon (tijdschrift) 357-358
Estelle, Linda 234
Etty, Elsbeth 299, 310, 329
Eurodance 93
Euromaske (tijdschrift) 448
Eutopia (tijdschrift) 449
Evren, Bülent 100, 102, 105-106
Ex-Yu PEN 356, 357, 358, 424 n6, n8
Exorcisme/Aesthetic terrorism (expositie) 110
Extince 225
Eybers, Elisabeth 10, 59-62, 63-68, 74-76, 399 n2, 400 n3, n4, 401 n13, 447

The Eyes of the night creatures (expositie) 71
Eyle, Wim van 89
Ezzat, Shawky 237, 242, 245, 249

Fabeltjeskrant (televisieprogramma) 160, 166
Faber, Paul 8, 447
Fabre Vieux 445
Fabriek (Eindhoven) 183, 187
Faithful, Marianne 281
Fanon, Frantz 25
Al Farabi stichting 237
Farahani, Ramin 291
Farawe. Acht kunstenaars van Surinaamse oorsprong (expositie) 174
FAT (Federatie van Allochtone Theatermakers) 51, 55
FC Türkiyemspor 130
Feduco (Stichting Federatie Educatieve Omroep) 115, 116
Fences (theatervoorstelling, Wilson) 47, 49, 58, 280
Fens, Kees 66-68
Feral Tribune (tijdschrift) 353
Ferrier, L.H. 20
Filmfestival Sarajevo - voorbij het einde van de wereld 355-356
Filmpje (film, Ruven) 207
Finkers, Herman 156
Finnegans Wake (Joyce) 321
Firma Onrust (televisieprogramma) 123
Fišer, Nenad 357, 424 n3
Fisser, M. 162
Flint 269
Fongod Le(g)ba 80
For you my love (sculptuur, Yilmaz) 111
Forster, D. 31
Forster, Yvette 10, 113-114, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 133
Fort Alpha (televisieprogramma) 130
Fortuyn, Pim 318-319
Fra Fra Sound 77, 78, 90, 91, 92, 120
Franklin, Aretha 413 n7
Frazier, Grenoldo 58
Fresh Talent 158
Fresh Wagon 9, 158, 160, 164
Freud, Sigmund 165, 205
Friedberg, Anne 209
Frow Wiesje *zie* Holband, Helouise
The future of nostalgia (Boym) 208
Future Now! (tijdschrift) 353, 424 n4

Gaddum, Glenn 78, 89, 90
Gado Tjo 37-38, 40, 42-43, 44, 57, 280
Galerie Annemarie de Kruyff 69
Gardel, Carlos 182
De Garnalenpelster (Yerli) 391, 426 n8
Gate Foundation 172, 174, 175, 187, 409 n1

Gauguin, Paul 241
Geef mij maar Amsterdam (lied) 182
Geel, Rudolf 62
Geest, Nelly van der 5, 366, 447
Het Geheim van Sloterdijk (televisieprogramma) 130
Gelder, Geert Jan van 317-318
Gelder, Henk van 163
Gele sneeuw (Žalica) 360-362, 364
Gemengde berichten (congres) 127, 128
Gemengde liefde (televisieprogramma) 131
De generaal met de zes vingers (Allas) 302, 426 n8
Genet, Jean 44, 48, 49, 57, 280
Genetiese heimwee (schilderij, Dumas) 71
Genini, Izza 121
Van Gennep 385, 426 n3
Gerits, Joris 325, 421 n1
Get ready for this (lied, 2 Unlimited) 220, 222
De Geus 385, 387, 426 n3
Geus, Feri de 375
Gevers Deynoot, Wendela 181
De gevleugelde kat (Hoving) 447
Gewaagd leven (Roemer) 323, 324-325
Gianotten, Reintje 385
De Gids (tijdschrift) 358, 359, 360
Gijsbrecht van Aemstel (Vondel) 307
Gilroy, P. 227-228, 330, 413 n5

Glissant, Edouard 331, 422 n11
Globus (tijdschrift) 348
Glucksman, André 358
Goede man, *lieve zoon* (film, Honigmann) 217
Goedegebuure, Jaap 325
Goedkoop, Hans 308, 313, 320-321
Goldstein, Slavko 353
Gooskens, I. 108
Gorter, Herman 313
Gossaert, Geerten 311
Gouden Ezelsoor 289
Gouden Kalf 197, 207
Gramberg, Meta 279
De Grap en haar relatie met het onbewuste (Freud) 165
Grevelink, Bas 154, 155
Grijs, Piet 308
Groen, J. 315
De Groene Amsterdammer (tijdschrift) 161, 199, 207, 293, 298, 334
De grond onder haar voeten (Rusdie) 426 n8
Groninger Studentencabaretfestival 153
Grönloh, Anneke 405 n12
Groothuizen, Angela 119
Grote Prijs voor Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland 91
Gudmundsun, Sigurdur 173
Guernica (schilderij, Picasso) 243
Guessous, Soumaya Naamane 195
Günermengi, Arhan 102
Guns 'n Roses 216
Gyumri Third International Biennal of Contemporary Art 187

De Haagsche Courant 107, 272, 303, 325
Haagse Post 119
Haarlems Dagblad 299
El-Haji, Said 374
Hakim Traïdia 117, 197
Hakkert, T. 299
Hall, S. 227, 413 n5
Hallema, Jitske 365
Hamdi, Osman 99
Hamid, Jamal 266, 268
El Hamus, Saabri 129
Hara, Eddie 177
Harms, I. 210
Haroen en de zee van verhalen (theatervoorstelling, Rushdie) 139-140
Hartseerland (film, Vredeveld) 208
Harwood, Ronald 357
Hasegawa, Yuko 98-99
Hauser Orkater 280
Hautvast, Marlies 11, 253, 254-255, 256, 257, 258-259, 263-266, 267, 268, 269-270
Have I got news for you (televisieprogramma) 157

Havertong, Gerda 38, 50, 54, 117
Hé Payo (theatervoorstelling) 146
Hedl, Drago 353
Heer, vrouw, boer (Nabokov) 306
Heertje, Raoul 9, 153, 154-155, 157, 158, 159, 161, 163
Heijne, Bas 319, 394
Heimwee naar Zuid-Afrika (film, Vredeveld) 207-208
Hek, Youp van 't 154, 163
Hello from Turkey (culturele manifestatie) 102
Helsinki Monitor (tijdschrift) 357
Hemi-facialis spasme (gedicht, Eybers) 75
Henar, Vincent 77, 89, 90, 91, 92, 119-120
Henze, Hans Werner 58
Herlaar, Eugenie 119
Herman Dolz, Sonia 208
Herman Gorterprijs 62
Herman, Judith 331
Hermans, W.F. 59
Hermes, Bert 183, 187
Hersenschimmen (film, Honigmann) 211, 216
Herskovits, Melville 80-81
Herst, Sonja 174, 186
Hervormde Stichting Jeugd en Jongerenwerk (HSJJW) 135, 148
Hesp-Theatermakers 151
Het is een schone dag geweest (film, De Putter) 208
Het is hier Holland (theatervoorstelling) 269

Heumakers, Arnold 321
Heynders, O. 33
Hiç bir Yerden (hedendaagse kunst uit Turkije, expositie) 108-109
HIKC Sarajevo (Humanitair Informatief Kultureel Centrum Sarajevo) 424 n3
Hinte, Maarten van 6, 39, 44, 46, 47, 48, 52, 53, 56, 230, 271, 273-275, 277, 278-282, 283, 284, 285, 286, 287-288
Hinte, Monique van 272
Hippocrates 204
Hirsi Ali, Ayaan 319
History and tropology (Ankersmit) 206
Hitkrant (tijdschrift) 223-224
El-Hizjra 374
Ho Sam Sooi, Mike 38, 40, 44, 366
Hobbes, Thomas 165
Hoe durf je te beweren dat ik niet mooi ben (lied) 82
Hoek, P. van der 257
Hoezo bloedmooi (Sahar) 307
't Hof van Commerce 229
Hofer, Johannes 205, 214
Hogenboom, Erik 130
Holband, Helouise (M'ma Hille, Frow Wiesje) 80, 81
Holland Festival 142
Holland, Marlie 291
Hollands Maandblad (tijdschrift) 420 n1
Hollandse Nieuwe Festival 14, 54, 365, 368, 369-370, 371, 376, 377
Hollandse Nieuwe (televisieprogramma) 116
Homolulu 123
Hond en hamer (project) 183, 187
Hondje (theatervoorstelling) 139
Honigmann, Hedy 13-14, 203-204, 206, 207, 209-218
Hoog-Hartog, Marjorie van der 344
Hoogmoed, Monique 131-132
Hoogtezangen (Cairo) 26
Horatius 321
Horizon (schilderij, Ezzat) 249
Hove, Ivo van 378
Hoving, Isabel 15, 398 n7, 447
Hoving, Sieto 155-156
HP/de Tijd (tijdschrift) 325
Huis aan de Amstel 142-143, 144, 146, 147, 151
Huis aan de Werf 267
Huisman, Henny 233
Hulst, Rik van 38, 40
Humanistische Omroep 129
Hurk, Peter van den 258
Huygens, Charlotte 250, 251

I didn't ask (plaat/cd, De Perikels) 89
I won't have a pot plant (tekening, Dumas) 69
Ibo, Wim 155, 156
IDFA documentaire festival 120, 207, 355

Idil, een meisje (Allas) 301-302, 426 n8
IDT (Internationaal Dans Theater) 139
Ignatiev, Noel ix
Ik ben de man (lied, De Spookrijders) 233
Ik ga dood om jullie hoofd (Cairo) 25
Ik wil niet dat je liegt (lied, Paul de Leeuw) 220
IKON 129, 353
IKON Live (televisieprogramma) 446
Illés, Vera 12, 294, 295
Ilushon Kosmiko 366
Imaginary homelands (Rushdie) 13
In de Knipscheer 426 n3
In goede handen (Stavinoha) 295, 302
In het Huis van mijn vader (film, Ouazzani) 6, 189, 191-192, 193-197, 201-202, 374
In oude tijden heette dit land Haemus (Ćićovaćki) 350-351, 362, 364
India Song (theatervoorstelling) 378
Innemee, Onno 157
Interculturale (expositie) 100-101
Invisible forces (expositie, Broekmans & Blok) 181
IOS (Islamitische Omroepstichting) 129
Irakere 84
Isegawa, Moses 12, 293, 300-301, 385, 387, 390-391
ITS DNA 44
Ivanćić, Victor 353

Iveković, Rada 424 n2

Ja zuster, *nee zuster* (film, Kramer/televisieprogramma, Annie M.G. Schmidt) 209
Jacky (film, Ljatifi & Ping Hu) 370-371
Jacott, Ruth 88, 221
Jafri, Mumtaz 160
Jagger, Mick 281
Jagt, Marijn van der 367
Jameson, Fredric 209
Jan Kassies Oeuvreprijs 207
Jannah, Denise 88
Jansen, Christel 295
Jansen, Ena 10, 73, 447
Jansen, Tom 276
Januari, *februari* (lied) 119
Jara, Victor 297
Jarram, Nour-Eddine 2, 106, 178-180, 187, 246, 415 n11
Jaynes, Julian 314
Jazz Nu (tijdschrift) 77, 90
Jennekens, Frans 130
De Jezus Passion (Cairo) 26
John & Joanna (theatervoorstelling) 374
Johnny (televisieprogramma) 126
Jones, Donald 47, 119
Jones, John 154, 155, 158, 159
Jong, Jasperina de 169
Jong, Sjoerd de 386
Jonge, Freek de 154, 156
Jongeren lagerhuis (televisieprogramma) 129
Joshua 228
Journaal (televisieprogramma) 119
Joyce, James 310, 321
Jurassic Park (film, Spielberg) 209
Jurna, Nina 374

Kaagman, Hugo 179-180
Kaandorp, Brigitte 156, 169
Kabir, Attila 106
Kahita of de republiek van het verlangen (theatervoorstelling, Mourali) 371, 372
Kahlo, Frieda 181
Kalebas 139
Kalina Aulan (theatervoorstelling) 47
Kamperveen, Helen 39, 44, 47, 48, 52, 53, 129
Kamperveen, Johnny 126
Kan, Wim 155
Kant, Immanuel 205
El Kapisi 44, 367
Kaplanian, Nadine 415 n2
Karadeli, Hüseyin 106

Karagoz 139
Keijser, Ted 146
Kélilé en Demné (Abdolah) 26
KEM-project (Kunst van Etnische Minderheden) 174
Kembel, Lucien 271, 273
Kempen, Michiel van 4, 5, 324-325, 332, 422 n10, 447-448
Kerstens, Paul 302
Kesić, Vesna 424 n2
Keskidee Centre 40
Keuken, Johan van der 355
Keulemans, Chris 12, 14, 357, 358-359, 364, 448
Khaliva de diva (theatervoorstelling) 139
Khamis, Jamal 237, 243-245, 415 n2, n8
Khan, Mohammed Sayeed 93
Khayyam, Omar 291
Khoury, Michel 238
Kincaid, Jamaica 324
Kind van andere tijd (Illés) 294
King, Martin Luther 228
King, Philip 108
The Kingdom (theatervoorstelling, Robertson) 45-46, 49, 57, 273, 275, 280, 281, 367
Klaić, Dragan 11, 352, 448
Kleine beelden, *grote dromen* (expositie) 8, 237-238, 246-247, 249, 251
Kleine Sophie en de lange wapper (theatervoorstelling) 139
Het Klimaat (exposities) 101-102, 111, 172-173, 180, 186
Klöters, Jacques 9, 448

Klunder, Bert 162
Knockin' on heaven's door (lied) 216
Knops, Edith 258
Kobas, Ufuk 102
Koelemeijer, J. 355
Koestler, Arthur 165
Koewatra djojo/In de geest van mijn kultuur (Cairo) 23
De koffer (Abdolah) 26
Koha (tijdschrift) 353
Kollektieve schuld (Cairo) 22, 31
Kom, Anton de 228
Komproe, Howard 154, 157, 160
Komrij, Gerrit 67, 68
Koningsbruggen, Peter van 332, 421 n1
Koninklijke Subsidie 179
Kony, Joseph 144
Kooijmans, P.H. 353
Kools, Frank 293
De Koopman van Amsterdam (theatervoorstelling) 47, 49, 52, 54, 57, 280
Koopmans, Rudy 89-90
Kopzorg (Cairo) 25
Korak (tijdschrift) 424 n3
Koran 306, 309
Korsten, O. 30
Kortun, Vasif 109
Koster, Guilly 10, 113-114, 118, 119, 121, 124, 125, 126, 129, 133
Kottman, Pieter 272
Kouchiry, Ali 375
Kouters, S. 306
Kraima, Henk 383-384, 385-386, 387
de Krakeling 151
Kramer, Pieter 209
Kriel, Sandra 73
KRO 405 n10
Krolis, Ewald 83
De Kruik/La Jarre (theatervoorstelling) 11, 140
Kuhr, Lenny 276
Kuipers, Giselinde 160, 168
Kuipers, Willem 299, 314, 391
Kuitert, Lisa 382-383
Kulsan 374
Die Kunst der Fuge (muziekstuk, Bach) 242
Kunst moet zwemmen (televisieprogramma) 402 n3
Kunst Mondiaal 188
Kunst uit een andere wereld (expositie) 101, 176
De Kunst van het artisjokken eten (Raad voor de Kunst) 175
Kut! (theatervoorstelling, Zeegelaar Breeveld) 376
Kuti, Fela 84
Kuti, Femi 121
Het kwaad is banaal (schilderij, Dumas) 71
Kwakoe Cultureel Centrum 89, 129

De laatste zucht van de Moor (Rusdie) 426 n8
Lagerhuis (televisieprogramma) 129
Lagrimas negras (film, Herman Dolz) 208
Lakenhal 172, 173, 186
Lakshmi, Padma 426 n6
Lamsweerde, Inez van 181
Het land dat in mij woont (project) 188
Het land van Rama (televisieprogramma) 129
Lanfermeyer, Ruud 284
Langbroek, Jannie 123, 125
Lantaren-/Venstertheater 320
Laroo, Saskia 77
Laroui, Fouad 9, 389-390
Lataster-Czich, Petra 208
Lebbis en Jansen 157
Lee, Spike 113
Leerdam, John 365, 369
Leeuw, Paul de 220
Leeuw, R. de 63
Leeuwen, Boeli van 20
Leeuwen, Richard van 316, 317
Leids Cabaret Festival 161
Het lelietheater (Lulu Wang) 293, 299, 300
Let's talk about sex (theatervoorstelling, Mijnhijmer) 47, 58
Leurdijk, Andra 9, 448
Leviathan (Hobbes) 165

LiBeratuurpreis 325
Liberg, Hans 156
Libris-Literatuurprijs 324-325, 420 n8
Liem, Nita 56
Lijken op liefde (Roemer) 323, 324, 325, 328, 336
Linden, Riet van der 107
Literair Produktie- en Vertalingenfonds 385
The Living Room 178, 179
The Living Theatre 38, 40, 44, 56, 273, 281
Livingston, Jenny 271
Ljatifi, Brat 370
Lockhorn, E. 309, 320
Loenen, Kees van 144
Lokolé (televisieprogramma) 126
Lonte, Tineke 237-238, 244, 248
Look your winti (plaat/cd, Odongo) 85
Lotringen, Walter van 296
Louis Doedel (Jurna) 374
Lovrić, Jelena 424 n2
Lowlands festival 158
Lucassen, Leo vi, 448-449
Luis, Janet 292
Lurelei 155-156
Lust tot lezen: Nederlandse dichteressen en het literaire systeem (Meijer) 63
Lutz, Ton 281
Lüün, Samir ter 415 n2
Luyn, J. van 221, 231

Maalouf, Amin 403 n1
De Maan schildert de sterren boven Bursa (theatervoorstelling) 139
Maassen, Theo 153, 155, 159, 162
Machito 92
Macias, Enrico 198
Made in da Shade 6, 39, 52, 53, 56, 151, 230, 271, 272, 273-274, 283, 284-285, 286, 287-288, 375
Magiciëns de la terre (expositie) 98, 176
Mahfouz, Najib 268
Malcolm X 375
Malina, Judith 40, 273
Manaka, Matsemela 57
Mandela, Nelson 51, 68
Mark, T. van der 303
Marlene Dumas strips (Dumas) 70
Marley, Bob 41, 84
Marlowe, Christopher 313
Marouf, Essam 237, 240-241, 244, 245, 415 n2
Marrakesh Express (theatervoorstelling, Whalili) 42
Martha - die bediende (schilderij, Dumas) 71
Martin, Jean-Hubert 98, 176
Marugg, Tip 20
Marvin D 222

Masannah (plaat, P.I. Man) 85
The Massacre at Paris (theatervoorstelling, Marlowe/Bouazza) 313-314, 322
Massada 405 n12
Massiv (televisieprogramma) 129
Master Blaster 83
Mathurin, Jetty 130, 169, 374
The Matrix (film) 285
Mazowiecki, Tadeusz 353
Mcleod, Cynthia 374
Medelanders-Nederlanders (radio- en televisieprogramma) 115, 116, 404 n6
Media & democracy developing the independent media in former Yugoslavia (symposium) 352-353
Media & war (symposium) 353
Medisch Centrum West (televisieprogramma) 129
Meer, Han van der 118
Meer op zondag (televisieprogramma) 118
De Meiden (theatervoorstelling, Genet) 48
Meijer, Daphne 161
Meijer, Emile 174
Meijer, Maaike 63, 449
Meijsing, Doeschka 295
Meinzak, Orsyla 38, 44
Meisjes van Aboke (boek, de Temmerman) 143-144
Meisjes van Aboke (theatervoorstelling, Van Sauers & Van Loenen) 11, 143-145
De Meisjes en de partizanen (Abdolah) 26, 28, 32, 289

De Meisjes van de huishoudschool (lied, Trafassi) 92
Mel (DJ) 158
Mens en omgeving (exposities) 174
Mensink, Jack 172, 176-177, 182, 184, 186
Metaal en melancholie (film, Honigmann) 13, 203-204, 206-207, 211-213
Metropolis M (tijdschrift) 111
Meuwissen, Wim 39
Mi no wani (lied) 88
Michel, K. 358
Middernachtskinderen (Rusdie) 426 n8
Migranten TV 354
Mijn vormen (Stitou) 307
Mijnals, Lilian 88
Mijnhijmer, Jenny 47, 54, 58
Milestones 84, 85
Milosevic, Mili 175
Milosević, Slobodan 346, 359-360
Milton, John 91
Mini playback show (televisieprogramma) 126
Mirad, een jongen uit Bosnië (theatervoorstelling, De Bont) 141-142, 145
Mirza (Abdolah) 26, 32
Miss Interpreted (film) 70, 75
M'ma Hille *zie* Holband, Helouise
MMF (Multi Music Federation) 85-86
Mnouschkine, Ariane 260
Moerman, J. 305, 319
Momdjian, Krikor 185-187
Momo (Bouazza) 308, 313, 319, 322
Mondriaan, Piet 183
Monroe, Marilyn 38
Het monster met de twee ruggen (muziekstuk, Bouazza) 320, 322
Mooij, T. 193
Moor, Els 334, 336, 421 n1
De Morgen (krant) 325
De Morgen loeit weer aan (Marugg) 20
Möring, Marcel 292, 392-393
Mosse-lezing 420 n5
Mossel, Murth 157
El Moummi, Khalil 420 n4
Mourali, Chazia 371, 372
Mr Lee 413 n2
MTNL 404 n2
MTV (Migrantentelevisie) 113, 404 n2
Muddy Waters 413 n7
Müjde, Funda 130
Mulder, R. 298
Mulisch, Harry 289, 386
Multatuli 291
Museum Boijmans van Beuningen 111
Museum voor Volkenkunde (Rotterdam) 101, 103, 174, 175, 176
zie ook Wereldmuseum

Music, war and radio (radioprogramma) 354-355
My Sarie Marais (theatervoorstelling) 140

Nabokov, Vladimir 306, 321
De nacht van de brandende apen (theatervoorstelling, Brulin) 58
Nachtgedichten (Abou Sleiman) 415 n8
Het nachtkastje van opa (theatervoorstelling) 139
Naficy, Hamid 190-191, 192-193, 197-198, 200, 410 n2
Nahar, Pablo 89, 90, 92
Najib (televisieprogramma) 117
Nankoe, Droeh 93
Nationaal Toneel 48
Nationale Kaseko Festival 90
Nationaliteit: geen (Ugrešić) 345, 349-350, 364
Naturalisatie (gedicht, Eybers) 63
Nature 88
Naya Roshi 93
De Nazaten 402 n3
Nederlands Theater Instituut 352
Nederlands Theaterjaarboek 54
Nederlandse Stichting Kunstenaarsverzet 353
Nederlandse Vereniging voor Letterkundigen 384
Neefjes, Annemiek 300
Neem mij terug Suriname (Roemer) 326
Neerlands Hoop 156

De negers (theatervoorstelling, Genet) 44, 47, 49, 57, 280
Nekuee, Shervin 14, 16-17, 449
Neruda, Pablo 37, 104, 297
Neslo, Alida 39, 44, 47, 50, 52-53, 55, 369, 377, 378
Netotsjka Nezvanova (theatervoorstelling, Dostojevski) 142
Newman, Barnett 183
Nichols, Bill 191, 192
Niemöller, Joost 334
Niets voor de eeuwigheid (film, Sinke) 208
De Nieuw Amsterdam *zie* DNA
Nieuwe Kerk (Amsterdam) 174
Nieuwe Komedie 44
Nieuwe Wilden 105
Nieuwenhuyzen, M. van 111
Nieuwkomers, *nakomelingen*, *Nederlanders* (Lucassen & Penninx) vi
Nieuwsblad van het Noorden 77, 395
Nijman, Max 93
NMO (Nederlandse Moslim Omroep) 129
No limits (lied, 2 unlimited) 219
Nogmaals facialis (gedicht, Eybers) 75
Nolens volens (Eybers) 61
Noodluik (Eybers) 65
NOS 115, 117-118, 119, 405 n11
Novib 387, 426 n2
No(w) Future! (tijdschrift) 353 *zie ook Future Now!*
NPS 127, 128, 130-131, 405 n14, 405 n18
NPS Cultuurprijs 308
NRC Handelsblad 163, 213, 216, 246, 272, 292, 298, 299, 301, 302, 310, 318, 321-322, 356, 386, 420 n5
NRU (Nederlandse Radio Unie) 115
Nu delen we een geheim (Beranová) 294-295
.nuClarity 230, 280
Nuis, Aad 137-138, 369
Nyumane/Uit Mensennaam (Cairo) 25-26

O amor natural (film, Honigmann) 13, 207, 213-214, 215-216
O'Bryan, Ponda 80, 91, 92
Ockhysen, Ronald 272
Ode aan kontroleur de Laar (gedicht, Eybers) 65
Ode aan mijn kleren (gedicht, Neruda/sculptuur, Yigitoglu) 104
Odongo (Stanley Angel) 79, 84, 85
Oema Lobi 88
Oema Prisiri 87, 88
Oema Soso 87, 88
Oerlemans, H. 106
Off side (theatervoorstelling) 274
Ohio Players 230
OHM (Organisatie Hindoe Media) 129
Okri, Ben 291
Öl, Saban 56, 368, 371
Olcay, Zuhal 121

Olifant (kunstenaarscentrum) 105
Omar Koshan-feest 290
Onafhankelijk Toneel 149
Onderdak (Eybers) 65
Het ondergronds orkest (film, Honigmann) 13, 207, 214-215, 216
Öngören, Vasif 44, 56, 366, 367
De onmacht (film, Traïdia) 6, 189, 191-192, 197-200, 201-202, 411 n7
Een onmogelijke herinnering (Serrano) 297, 298
ON'NA (theatervoorstelling, Collins) 58
Ontheemde (gedicht, Eybers) 63
Onvoltooide biografieën (Ćićovaćki) 362, 364
Oor (tijdschrift) 93, 221, 231
Oorschot, G.A. van 64, 389, 399 n2
Oorschot, Guido van 320
Oosterling, H. 286-287
Op doorreis (exposities) 101
Op rantsoen (theatervoorstelling, Keijser) 146
Opgawe (gedicht, Eybers) 65
Opo Yéyé 92
Opzij (tijdschrift) 218
Örenli, Fahrettin Gürkan 110
Oriëntalisme (Said) 140
The origin of the breakdown of the bimarcal mind (Jaynes) 314
Osdorp Posse 223, 224

Oslobodenje (krant) 353
OSO (tijdschrift) 332
Othello (theatervoorstelling, Shakespeare/Bouazza) 322
The other story (expositie) 176
Otten, W.J. 74
Ouazzani, Fatima Jebli 6, 189, 191, 192, 193-197, 201, 202, 374
Oukbih, Mustapha 120, 124
Over de gekte van een vrouw (Roemer) 20, 326, 328, 422 n8
Oversteegen, J.J. 20
Özesçen, Ebru 109-110

Paasman, Bert 33, 291
Padu (theatervoorstelling) 139
Pall Mallexportprijs 159
Palm, Norman de 51, 366
Panja gazz (plaat/cd, Fra Fra Sound) 90
Pantomime (theatervoorstelling, Walcott) 57
Paradise lost (Milton) 91
Paradise now (theatervoorstelling, The Living Theatre) 40
Paradise Regained Orchestra 91
Paradiso 354
Parallelle discussie (project) 185
Paramaribo! Paramaribo! (theaterstuk, Roemer) 42
Paravion (Bouazza) 322
Paris is burning (film, Livingston) 271, 272
Het Parool 272, 353, 415 n10
Parra, Pim de la 207
Parton, Dolly 75
Pascal, Blaise 165
Pasović, Haris 355, 359
Paspoort (radio- en televisieprogramma) 115
Patijn, Schelto 132
Patirama, Boetje 177
Paul, Heike 331
P.C. Hooftprijs 62, 64-65
Peau noir masques blancs (Fanon) 25
Pejić, Nenad 354
PEN 348, 356
Penning, R.E. 107
Penninx, Rinus vi
Pepijn 156
De Perikels 7, 78, 89
Peters, Arjan 310, 321
Peyman, 260
Phaf, Ineke 421 n1, n2
Philips vii
Philips, René 222, 223, 234, 235
P.I. Man & Memre Buku 79, 84-85, 87,93,402 n2
Picasso, Pablo 243
Pieter, Helénè 38, 39, 42, 44
Pieters, Cindy 162

Pieters, Ludo 62
Pine, Courtney 90
Ping Hu, Fow 371
Pinto, David 122
Pisters, Patricia 6, 410 n2, 446, 449
Pitz, Herman 109
Plas, Els van der 172, 175
Pleidooi (televisieprogramma) 129
Ploeg, Rick van der 55, 108, 138, 164, 253, 369
La plus haute des solitudes (Ben Jalloun) 197
Podium (televisieprogramma) 117
Podium (tijdschrift) 367-368
Poëzie van de tijd/Poetry of time (expositie) 238, 251, 415 n2
Pole to pole (plaat/cd) 139
De Poolse bruid (film, Traïdia) 197, 199
Poort van hoop (televisieprogramma) 238-239
Portretten en een oude droom (Abdolah) 26, 34
Praagse dixieland (Stavinoha) 295
A prayer for peace (muziek, Alberga) 402 n3
Press Now 12, 352, 353, 354, 355, 424 n4
Prijs van de Nederlandse Filmkritiek 207
Prince 119
Prins Bernhard Cultuurfonds 143, 148
Het Prinsenhof 172
Prinses Europa (Isegawa) 390
Prix Europa Iris (Berlijn) 130

The problem of interpreting circular forms (collage, Dumas) 62-63
Prometheus 420 n7
Pronk, Jan 122
Provinciehuis Den Bosch 175, 177, 182
Public Enemy 285
Puccini, Giacomo 139
Pulchri Studio 8, 97, 102, 103, 175
Pump up the jam, *get up! (Before the night is over)* (lied, Techtronic) 413 n2
Putter, Jos de 208

Querido 20, 64, 67, 400 n2
The question of human pink (expositie) 70

Raad voor de Kunst 40, 51, 52, 175, 278, 368
Rabbae, Mohammed 122
Rabelais, François 279
Racism Beat It festival 158
Radio thuisland (radioprogramma) 405 n10
Rafi, Mohammed 93
Rahman, Jessy 106
Ramdas, Anil 10, 129
Rapper's Delight 230
Rast 56
Raster (tijdschrift) 358
Raymann is laat (televisieprogramma) 132
Raymann, Jörgen 132, 158, 374
Razorblade Alley (theatervoorstelling) 281, 283, 284
La réclusion solitaire (Ben Jalloun) 197
Reconquista (expositie, Jarram) 179
Red dough (theatervoorstelling) 283
Redmond, Roline 422 n8
Reflud 78
Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South-African art (artikel, Ekwes(z)or) 70
Regspraak: by die dood van Steve Biko (gedicht, Eybers) 61
Reijnders de Groot, T. 102
El Reino de este mundo (Carpentier) 45
De reis van de lege flessen (Abdolah) 26-29, 32, 34
Rembrandt 1, 2
Rensen, Jan 90
Rien de rien (theatervoorstelling, Cherkaoui) 16, 379-380
Rietman, Mark 279
Right about now (bijeenkomsten, Made in da Shade) 286, 287
The right shoes (theatervoorstelling) 142
Rijk, Brigitte de 182
Rijnders, Gerard Jan 56
RO-theater 139
Roberston, Robert 45, 57
Rode Hoed 387
Roemer, Astrid 15, 20, 38, 42, 44, 54, 323-329, 330-331, 332-341, 421 n1, n3, n4, 422 n8

Rolle, Marian 366
Rombley, Edsilia 233
Romeo en Julia (theatervoorstelling, Shakespeare) 57
Romeo 'n Juliette (theatervoorstelling) 371
Romijn, Otto 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 49, 51, 56
Rond voor rond of als een pikhouweel (Bouazza) 315, 322, 420 n5
Rooy, Felix de 47, 113, 120, 366
Roozemond, Nora 38, 40
Rotterdams Dagblad 305, 319, 420 n3
Rousseau, Jean Jacques 214
Royen, Ton van 132
Rozentheater 151
RTL_4 126, 130, 405 n16
RTL_5 126
Rubenstein, Renate 59, 60
Rubinstein, Mauricio 175
Rudeboy 226
Rumi, Mevlana Celaleddin 104
Rushdie, Salman 9, 13, 17, 20, 140, 291, 306, 319, 321, 324, 381, 384-385, 386, 393, 426 n3, n6, n8
Ruven, Paul 207
RWT (Rotterdams Wijktheater) 258
Rythms of Marrakech (film, Genini) 121

Saachi, Charles 250
Sahar, Hans 307
Said, Edward 65, 68, 140, 292-293
Saidi, Payam 93
Salomon (Bouazza) 309-310, 319, 322
Salon des indépendants 251, 416 n16
Salon des refusés 251, 416 n16
Salto 113
Samba salad 138
Sanders, Stephan 10, 120, 129
Santana, Carlos 121
Sar, Mehmet 177
Sarajevo film festival 1993 (film) 355-356
Sarnami, *hai* (Vianen) 20
Sasa (Roemer) 326
Sauers, Eric van 9, 154, 157, 160, 167
Sauers, Mariëlle van 144
Say something about South Africa (tekening, Dumas) 70
SBS6 126
Scarabes 86
Scarface (film) 285
Schakels (expositie) 101, 174, 175
Scheppingskabaal (theatervoorstelling) 140
Schierbeek, Bert 186
Schiffers, Marion 135, 148
Schippers, K. 357
Schmidt, Annie M.G. 289
Het schnitzelparadijs (Boudou) 426 8
Schoonheid in elk oog is wat het bemint (Bouazza) 315, 322
Schouten, Martin 367
Schumacher, Owen 154, 155
Schutte, Xandra 293, 301, 357
Schwab, Dave 368-369
Schwartz, I. 246-247
Scott, Tony 93, 413 n2
Sebastián, Ana 297, 298
Selimovski, Marko 350
Sellars, Peter 260
Semah, Joseph 183-185, 188
Sener, Mustafa 102
Seringendroom (Lulu Wang) 299
Serrano, Leo 297-298
Sesamstraat (televisieprogramma) 117
Seven steps to heaven (sculptuur, Tarim) 105
Shade (theatervoorstelling) 52, 56, 271-273, 274-275, 287, 288
Shaffy, Ramses 276
Shakespeare, William 57, 142, 280
Shange, Ntozake 47
She's gotta have it (film, Lee) 113
Should I go or should I stay (caravanproject, expositie) 188
Signalen van buiten (expositie) 174-175, 179, 186

The signifying monkey (verhaal) 228-229
Silvestro, C. 40
Sinke, Digna 208
SJIN (Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland) 78
Slijngaard, Ray 7, 219, 220, 222-224, 226, 231-232, 234, 235, 413 n3
SMA (Surinam Music Association) 84, 85, 92, 119
SME (Surinam Music Ensemble) 78, 89-90, 91
Smit, Kees 90
Smit, Paulette 365
Smith, Bessie 413 n7
Snead, James 230
Snel, P. 211, 216
Snijders, Ronald 78
Snow White serie (schilderijen, Dumas) 72, 73
Societé des artistes indépendants 416 n16
Soekdeew, A. 31
Soeterijntheater 40, 44
Solat 89
Somber gemutst (Teofanovich/Blagojević) 360, 364
Sombogaart, Ben 207
Songs for various occasions (plaat/cd, Nankoe) 93
Sonic Surfers 219, 220
Sonneveld, Wim 155
Sordam, Robert 90
Soundmix show (televisieprogramma) 126-127, 233

South Afican Domestic Workers Union (SADWU) 72
Spall, Huub 117
Spijkerschrift (Abdolah) 26, 29, 32, 34, 291-292, 293, 426 n8
The Spirits 85
Spliethof, Annelies 258
De Spookrijders 233
Sranang, M.C. 129
Staak, Frans van der 210
De stad, *een wereld* (expositie) 175
Stagedoorfestival 44, 120, 367, 368
Standing rubber angel (schilderij, Örenli) 110
STAP (Stichting Toneelvoorziening Ander Publiek) 258
Stappen (televisieprogramma) 130-131
Het station (theatervoorstelling, Adam) 146, 147
Stavinoha, Jan 12, 294, 295-296, 302
Stedelijk Museum 73, 176, 250, 416 n15
Steenhuis, A. 210, 211
Steenmeijer, Maarten 298
Sterman, Otto 47
Stevens, Herman 87
Stichting Arabische Kunstenaars in Nederland 250, 415 n1, 416 n14, n15
Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) 20, 381, 383-386, 387, 392, 393, 395, 426 n3
Stichting Kunst Mondiaal 177
Stichting Popmuziek Nederland 86
STIPT (Stichting Interculturele Projecten op Theatergebied) 39, 41, 42, 43-44, 45, 366
Stitou, Mustafa 307
STOA (Stichting Omroep Allochtonen) 117, 129, 404 n9
De strijkplank (lied, Trafassi) 92
Strooker, Shireen 48
Stroom hcbk (Haags Centrum voor Beeldende Kunst) 108, 180, 187
Stuart, Conny 168-169
Studio Maria P. 445
Studio Teirlinck 53
Stut Theater 11, 253, 255-259, 260, 269, 270
Sultan Ahmet Moskee (Zaanstad) 104
Surinamers zijn beter dan Turken (televisieprogramma) 131-132, 133
Surroi, Veton 353
Swarte, Riek 139
Sweet Nothings (Dumas) 71, 400 n7
Het Syndicaat 151

Tagg, Philip 227
Een tak van de Blauwe Nijl (theatervoorstelling, Walcott) 58
Takken, W. 299
Taksöz, Celil 56
Tamar *zie* Rubenstein, Renate
Tamineau, Marijke 38, 40
Tangande, Bianca 177
Tanghe, Dirk 378

Tarim, Nur 99-100, 102, 104-105
Tauwnaar, Maureen 43
Taygun, Meral 44, 366
Teatro Munganga 139, 366
Techtronic 413 n2
Het tedere kind (Lulu Wang) 299
Teeuwen, Hans 154, 155, 157, 162
Teeuwen, Inge 161
Teirlinck, Herman 53
Het teken van Jona (van Leeuwen) 20
De Telegraaf 272
Telelens (televisieprogramma) 118
Telgenhof, Gerda 246
Temekoe/Kopzorg (Cairo) 21-22
Temmerman, Els de 143-144
The tempest (theatervoorstelling, Shakespeare) 142
The tenth floor (tekening, Dumas) 61
Teofanovich, Aristid *zie* Blagojević, Slobodan
Terstall, Eddy 207
Theater van het Oosten 276
Theater Taptoe 139
Theater Zuidplein 371

Een theaterproduktie van vijf Zuidafrikaanse diensboden (brochure) 72
Théâtre de Soleil 260
Third Text (tijdschrift) 176
Three women and I (tekening, Dumas) 61
Ti ta tovenaar (televisieprogramma) 288
De Tijd (tijdschrift) 216
Till da early morn (lied, Joshua) 228
Time for meditation (installatie) 186
Tingel Tangel 156
Tišma, Aleksandar 357
Tjon, Henk 38, 39, 45, 46, 50, 51, 57, 366, 367
Toetoep (theatervoorstelling) 370
Toneel Theatraal (tijdschrift) 367
Toneelgroep Amsterdam 54, 56, 149, 313-314
Tongkat (Verhelst) 310
Toomler Comedycafé 14, 157, 158, 168
Toorn, Willem van 358, 364
Top, Bart 14, 449
Tosca (opera, Puccini) 274
Tot ziens (film, Honigmann) 213
Toverbalfestival 44, 367
Trafassi 92-93
Traïdia, Hakim 117, 197
Traïdia, Karim 6, 189, 192, 197, 199, 201, 202, 411 n7
Tramlijn begeerte (theatervoorstelling, Tenessee Williams) 44, 57
Tranen in de regen (theatervoorstelling, Bours) 265
Trans-Siberian-Express (plaat/cd) 138
Transit (theatervoorstelling, De Bont) 145-146
Translator's preface (sculptuur, Semah) 184
Transmovement (expositie) 106, 108, 187
Trauer und Melancholie (Freud) 205
Trawan Prakseri (Tussen twee vuren) (theatervoorstelling, Doelwijt) 42-43, 57
Treehouse Gallery 238, 251, 415 n2
Tribal dance (lied, 2 Unlimited) 232
Trip (gedicht, Eybers) 75
Tropenmuseum 176
TROS 130
The trouble with guilt (debat) 355
The Trouble Sisters 222
Trouw 162, 246, 293, 310, 316, 318, 387, 389
Truijens, Aleid 324, 335
T'Sas, René 68
Tseitlin, Boris 142
Tucker, Dolores 121
Tuerlings, Hans 57
Een tuin in de zee (Abdolah) 26
Tukusy (plaat/cd, P.I. Man) 85
Tulp, Nicolaes 1
Turandot (Chin. legende) 139
Türkiyemspor FC 130
Turks Cultureel Centrum (Dordrecht) 108-109

Turkse kunstenaars in Holland (expositie) 8, 97, 102-103, 175
Tussen de rivieren (gedicht, Beranová) 294
Tussenblik (expositie) 105-106
Tüzüner, Işik 102, 103, 107-109
2 Minuten stilte a.u.b. (film, Honigmann) 217
24 Seven 219, 220
Twijnstra, Roel 143, 144-145
2 Brothers on the 4th Floor 219, 220, 222, 223, 235
2 Unlimited 7, 93, 219-220, 221-224, 231-232, 413 n3

UABC (expositie) 176
Uç Kabir (sculptuur, Yigitoglu) 104
Ugrešić, Dubravka 12, 345, 346, 347, 348, 349-350, 353, 358, 362, 364
Uit en tuis (Eybers) 67
Uit liefde en ironie (Eybers) 62
Uiterloo, Lieve Hugo 83, 84
Uitgewekene (gedicht, Eybers) 65-66
Uitzicht van Woubrugge (print) 187
Ulay en Abramovic 173
Ulysses (Joyce) 310
Umbgrove, Arthur 153-154
Underground (tekening, Dumas) 63
Universiteit Leiden 185
Unsatisfied desire (expositie) 69
Urban Dance Squad 93
Urbania (televisieprogramma) 130, 133

The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales (Bettelheim) 75
Uyl, Joop den 20

Van de zomer naar de werkelijkheid (Keulemans) 358
VARA 114, 129
Vassallucci 299, 385, 426 n3
Veertien kunstenaars uit Nederland (expositie) 69
Veldman, Eddy 7, 78, 89-90, 92
Vellenga, Frank 355
't Venster 107
Ver van mijn bed show (televisieprogramma) 100
De Verbeelding 139
Verboden te lezen (Ugrešić) 362, 364
Verbreek kulturele kontakten met Zuid-Afrika 59
De Verefninge (lied, 't Hof van Commerce) 229
Vereniging Ons Suriname 82
Vereniging voor Schrijvers en Vertalers 385
Verhaagen, Annelot 13, 14, 450
Verhalen van een rivier (film, Lataster-Czich) 208
Verhallen, Frank 162
Verhelst, Peter 310
Veronica 126
Verreck, Marcel 157
Versfeld, Martin 73
Vertelfestival 120
Verveer, Roué 154, 158
Verzamelde gedichten (Eybers) 64
Verzetsprijs (Ned. Stichting Kunstenaarsverzet) 353
Verzoek om stilte (gedicht, Neruda) 37
Vianen, Bea 20, 30
Villa D'Arte (tijdschrift) 322
Visscher, Bert 156
De visser en de zee (Bouazza) 308
Vleugelspelers (Kuitert) 382-383
Het vliegend hert (Bukal) 343, 353, 364
Vliet, Paul van 155-156
Vlinders, *niet vastgepind* (Heijne) 394
De voeten van Abdullah (Bouazza) 305, 307-308, 317, 321, 322, 426 n8
de Volkskrant 4, 19, 21, 23, 25, 30-31, 272, 295, 299, 306, 310, 314, 315, 320, 325, 348, 383, 391, 392
Vondel, J.v.d. 307
Voor vrouwen die in regenbogen geloven, *maar ook zelfmoord overwogen* (theatervoorstelling, Shange) 47
Vos, Erik 276-277
VPRO 114, 119, 123-124, 125, 126, 129, 354, 405 n10
Vredeveld, Saskia 207-208
Vreemd land (televisieprogramma) 127
Vreemdeling: aangenaam (Laroui) 389, 390
Vries, Annette de 368-369
Vries, Ellen de 122, 123

Vries, Han de 345
Vrij Nederland 60, 207, 210, 292, 293, 296, 298, 300, 308, 320, 392
Vrijvogels (theatervoorstelling) 146
Vroegindewij, Ina 78
Vrouwenvleugel (televisieprogramma) 129-130
Vuijstje, Bert 77

Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt (Draaisma) 206
De wachtkamer (theatervoorstelling, Coronel) 371
Wagemaker, Jaap 107
Waiting for meaning (expositie) 70
Wal, Jan Jaap van der 158
Walcott, Derek 57, 58, 281
Wallis de Vries, Sanne 161, 169
The wondering Christian (project, Semah) 185
Wang, David Henry 57
Wang, Lulu 12, 293, 299-300
Was getekend (Roemer) 323, 328-329, 333-334, 337-339
Washboard 83
De waslijn (televisieprogramma) 127
Wasmasjien (lied, Trafassi) 92, 119
Het Waterhuis 11, 140, 141, 143, 146
Wederzijds 139, 141, 145
Weekkrant Suriname 46
Welling, Wouter 8, 70, 103, 450

Wellinga, Klaas 298
Weltak, Marcel 6-7, 450
Wereldmuseum (Rotterdam) 101, 102, 250, 251
zie ook Museum voor Volkenkunde (Rotterdam)
Wereldtentoonstelling Sevilla 181
Werkgroep Kunstuitingen Migranten 368
Werkman, Hans 385
Werkteater 56
Wermuth, Mir 7, 232, 450
Wespenfabriek (theatervoorstelling) 378
Wespennest (theatervoorstelling) 371-372
Wesseling, Janneke 98
West, Mae 75
Westdijk, Robert Jan 207
Wetering, Wilhelmina van 80, 82
Whalili 42, 366
The white disease (schilderij, Dumas) 71
White (Dyer) 74
Wij willen WW (lied) 119
Wijdenbosch, Cherry 119
Wijdenbosch, Richenel 119
Wijn, Juliette de 279
Wijnhoud, Gerrit 39
Wijs, Ivo de 156
Wilde, Phil 220, 221, 222
Willemsen, August 213
Williams, Tenessee 57
Wilson, August 38, 47, 58, 280
Window shopping. Cinema and the postmodern (Friedberg) 209
Wirahadiraksa, T. 368
Wit, H. de 415 n10
Wit over zwart (expositie) 113
WNT (Woordenboek der Nederlandse Taal) 13, 307, 308, 309, 311
Woede (Rushdie) 426 n6
Wolfe, George 58
Wonder, Stevie 230
Wong A Soy, Angelissa 131
Wouter, Marcel 86, 93
WRR (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid) 116, 122
Württembergische Staatstheater 260

Yaghmai, Sassan 56
Yerli, Nilgün 169, 374, 391, 426 n8
Yigitoglu, Esma 99, 100, 101, 102, 103-104
Yilmaz, Hulya 101-102, 110-111
Yournael van Cyberhey (Birney) 426 n3

Žalica, Antonije 346, 360-362, 364
Zappa, Frank 84
Zee, R. van der 218
Zeegelaar Breeveld, Manoushka 376

Zeeman met boeken (televisieprogramma) 321
Zeeman, Michaël 292, 314, 392
ZID (radiostation) 353
Zidne Novine (tijdschrift) 358
Zie de mannen vallen (theatervoorstelling) 280
Zijlmans, Kitty 447
Zivotić, Miladin 356-357
Zoeken, *vechten*, *houden van* (Schwab & Annette de Vries) 368-369
Zonder titel (schilderij, Ezzat) 249
Zonder titel (videoproductie, KEM-project) 174
Zonen van de Maghreb (theatervoorstelling, Bours) 266, 268, 269
Zover het oog reikt (expositie) 175, 177, 182
Zuidelijk Toneel 55
Zuiderkruis (expositie) 73
Zwarte merel in een veld met pioenen (Ćićovaćki) 362